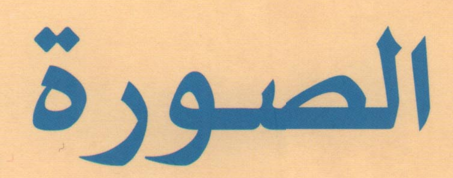
المنظمة العربية للترجمة

جاك أومون



الصورة

ترجمة

ريتا الخوري

مكتبة الفكر الجديد

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

الصورة

لجنة الآداب والفنون:

فواز طرابلسي (منسقاً)
علي اللواتي
بهاء طاهر
فيصل دراج



المنظمة العربية للترجمة

جاك أومون

الصورة

ترجمة

ريتا الخوري

مراجعة

جوزيف شريم



الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
أومون، جاك
الصورة/ جاك أومون؛ ترجمة ريتا الخوري؛ مراجعة جوزيف شريم.
480 ص. - (آداب وفنون)
بيبليوغرافيا: ص 407 - 438.
ISBN 978-614-434-011-0
يشتمل على فهرس.
1. الصورة - الجوانب النفسية. 2. التصوير. أ. العنوان. ب. الخوري، ريتا (مترجم). ج. شريم، جوزيف (مراجع). د. السلسلة.
791.4

Aumont, Jacques
L'image.

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، نيسان (أبريل) 2013



المحتويات




مكتبة
الفكر الجديد

مقدِّمة المُترجم

الصورة كما نعرفها هي شكلٌ من أشكال الفنون الذي ينقُل واقعاً ما، أو يبتكر مشهداً ما من نَسج الخيال، انطلاقاً من واقعٍ ملموس.

مع كتاب الصورة لجاك أومون، وهو أستاذ فخري يَشغر مناصب تعليمية رفيعة في عدد من الجامعات والمعاهد، لا تقتصر الصورة على مُجرّد غَرَضٍ جمالي يتناقله الناس ويَنظُرون إليه، بل هو أبعد من ذلك بكثير.

إنّ الصورة تنقُل عدداً كبيراً من المُعطيات الثقافية والاجتماعية، والفكرية، وحتّى الدينية، كما تتقاطَع في أغلب الأحيان مع مجالات علمية، كعِلم الأحياء (البيولوجيا)، والكيمياء، والطِب، ومجالات اجتماعية كالتاريخ، وعلم الإنسان (الأنتروبولوجيا)، والوسيطية (médiologie)، من دون أن ننسى المجالات النفسية والنفسانية، مع ما تُمارسه الصورة من تأثير على المُشاهد، وما يُسقطه هذا الأخير من تفسير على الصورة في حد ذاتها.

بالتالي، وبما أنّها أضحت في أيّامنا هذه مادّةً تُدَرَّس في الجامعات، فلا بُدّ من أن يلحَظ تعليمها هذه المجالات كافةً، وهنا



تكمُن قيمة هذا الكتاب؛ فهو يُحيط بموضوع الصورة من جميع هذه الجوانب من دون أن يغفل عن الجانب الجمالي، وذلك بتحليل واضح ودقيق. إنّه مُستندٌ تعليمي ينطوي على عددٍ كبير من الأبحاث، كما يستعرض جميع النظريات المُعتمدة في عالم الصورة. وهُنا لا بُدّ من الإشارة إلى أنّ أومون تطرّق إلى الصورة الأوتوماتيكية كما إلى الصورة المرسومة باليد، إلى الصورة الثابتة، كما إلى الصورة المُتحرّكة، وفي هذا المعرِض تناول الكاتب التصوير بواسطة عدسات الكاميرا، مع ما يفترضه ذلك من تقنيات خاصة.

أمّا الجديد الذي يُقدّمه هذا الكتاب، إلى جانب التحليل الدقيق، فهو التطرُّق إلى آخر التقنيات التي توصَّل إليها عالم التكنولوجيا. باختصار، يُقدّم هذا المؤلَّف عرضاً عن المجالات الحديثة المُتّصلة بعالم الصورة كوسيلة تعبير وتواصل وكطريقة تُجسِّد مكنونات الفكر. وفي هذا السياق، يُمكن اختصار المشكلات الكبيرة التي تطرحها الصورة ضمن ستّ مُقاربات مُتتالية: الصورة كظاهرة إدراكية، وهُنا نتكلّم عن فيزيولوجيا الإدراك؛ الصورة كغرضٍ يراه المُشاهد، وهذه حصّة علم النفس؛ الصورة في إطار العلاقة مع المُشاهد من خلال وسيط ما وجهاز مُعيّن، وهُنا يتناول الكتاب مجال علم الاجتماع والوسيطية (médiologie)؛ الصورة في استخداماتها المتعدّدة، وهذا هو مجال الأنتروبولوجيا أو علم الإنسان. ونُشير إلى أنّ الصورة شهدت من الناحية الاجتماعية، محطّات مُهمّة عبر التاريخ، كما أنّها تتميّز بقُدرات خاصة، تُميّزها عن اللغة وعن سائر الرموز التي تُتيح التعبير، وهُنا نتكلّم عن المجال الجمالي.

لقد عرفت الترجمة منذ التاريخ تشجيعاً كبيراً من الخُلفاء، كما شكّلت رُكناً من أركان سياسة الدولة، فكان العرب يغتنون مما توصّل إليه الغرب من تطوُّر في جميع المجالات الفكرية، (الكيمياء،



والطِب، والرياضيات، والفلك، والفلسفة...). أمّا في أيّامنا هذه، وفي إطار سياسة العولمة التي غزت العالم بسُرعة فائقة، وحِرصاً منّا على مواكبة كُلّ ذرّة تطوّر في العالم، فلا ضير من أن نغتني بالمعلومات التي يُقدّمها هذا المؤلَّف.

في النهاية، وبالنظر إلى أهمية المادّة التي يُقدّمها هذا الكتاب من الناحية العلمية والفكرية والثقافية، وإلى افتقار المكتبة العربية إلى مثل هذه الكُتُب التقنية المُتخصّصة، قد يُشكّل هذا المُستند مادّةً دسمة يُمكن اعتمادها لأهداف تعليمية في الجامعات، ولا سيّما أنّنا بتنا اليوم نعيش في عصر البصريّات، في عصر المرئي والمسموع، في عالمٍ لا يُمكن فيه التغاضي عن أهميّة الصورة في جميع الميادين، حتّى الميدان التعليمي، فنحن باختصار في عصر الصورة، ومن لَهُ عينان مُبصِرتان فليقرأ...

ريتا الخوري




مكتبة
الفكر الجديد

مدخل إلى الطبعة الثالثة

في أحد أيّام شهر آذار/ مارس 1936، عادت المصوّرة الفوتوغرافية دوروثيا لانج (Dorothea Lange) من بعثة في وسط الولايات المتحدة. وقد انتهت لتوّها من ريبورتاج صوّرته لإدارة أمن المزارع (Farm Security Administration) التي تتبع برنامج روزفلت عن حالة البؤس التي يعيشها عُمّال الريف، إثر الخراب الذي لحق بهم جرّاء الكساد الاقتصادي الكبير، وكارثة المغالاة في استغلال الأراضي. وفيما كانت تقود سيّارتها عائدةً إلى دارتها في نيويورك، لمحت على قارعة الطريق مخيّماً للمُزارعين الذين حُكم عليهم بالبطالة. فاستدارت، ونزلت إلى الأرض، فأحسّت بقوّةٍ مجهولة تدفعها من الخلف، فاقتربت من خيمة كانت تؤوي أُمّاً شابةً مع أولادها الأربعة، وهم يائسون، يتضوّرون جوعاً. ومن دون أن تنبس ببنت شفة، وفي أقلّ من عشر دقائق، أخذت خمس صورٍ سلبيةٍ، وانصرفت. وآخر صورةٍ منها، تلك التي أخذتها عن قُرب، ستُصبح إحدى أشهر صور العالم، وستُعرف تحت عنوان: (The Migrant Mother)، كما ستتناقلها الصُحف مراراً وتكراراً (الصحف حيث ستكتب شهادتها)، والمعارض (ومنها معرض [المُصوِّر] ستايشن (Steichen)، The Family of Man، عام 1956)، وهي موجودة اليوم في مكتبة الكونغرس.



هذه القصة الحقيقية يمكن أن تحمل عِبَراً كثيرةً. فالصورة، أياً تكن صورة، وإن سمحت الظروف، قد تُصبح وسيلةً مهمّةً وفعآلةً وقويةً لتكون خير شاهد يُظهر أفراح العالم وأتراحه. وإن جرى تناقُلها مراراً، يُمكن أن تكتسب شُهرةً واسعة لدرجة أنّك، وعلى المدى البعيد، قد لا تتعرّف إليها، إذ تمُرّ مرور الكرام، من فرط شُهرة ملامحها (مفعول لوحة الجيوكاندا). فهذه الصورة التي تحمل عنواناً مُبهماً وعاماً نوعاً ما، هي خير تجسيد للصُّدفة التي أعطتها سبباً للوجود. إلاّ أنّنا، وإن أنعمنا النظر فيها، نُلاحظ أنّ شُهرتها وقوّتها ليستا اعتياديتين: فهذه الصورة التي تُظهر امرأةً شابةً في الثانية والثلاثين من عمرها والتي تبدو في سِنّ المائة، ومعها ولدان صغيران يخبآن وجهيهما (ربما خجلاً)، وطفلاً وجهه مشوَّه ومُتَّسِخ، إضافةً إلى وِضعة الساعد التي لا نعرف فيما إذا كانت تُخفي ارتباكاً، أو انزعاجاً، أو ألماً - كُلّ ذلك معبّرٌ من النظرة الأولى، إذ لا يمكننا إلاّ أن نتعاطف، وننفعل أمام هذا الرسم الذي يعكس حالةً من التخلّي الرُّبّاني.

إن الصورة في ثقافتنا، هي كُلّ ذلك: نسخةٌ عن مظهر من مظاهر العالم، تلتقطها رهافة إحساسٍ هي نوعاً ما، فردية، وعامة، ونموذجية في الوقت عينه، يتميّز بها الوسيط (الفنان أو أي شخص آخر) الذي ينقل إلينا معلومات ومشاعر، كما يخلق أخرى في داخلنا - وهي شيء جديد يُضاف إلى العالم، فيعيش حياته، يُصبح مشهوراً، أو يبقى مغموراً. فالصورة صِنو العالم، ولكنها صِنوٌ مُشوّهٌ على الرغم من واقعيّتها. تجذُبنا وتسحَرُنا في ازدواجيّة ما تنقله، كما تأسرُنا في سحر شيءٍ نراه بأمّ العين.

عندما عنونتُ هذا الكتاب **الصورة** *L'image*، أردت أن أظهِر كُلّ هذه الصفات - التشابه، التعبير، الانفعال، معرفة المرئي،



هندسة الأشكال. باختصار، أردت إظهار ميدانٍ واسعٍ ومتنوِّع من نشاط الإنسان وخبرته، إلاّ أنّني لم أشأ أن أتعدّى مجالَ الصورة التي نصنعها وننظر إليها، أقصد الشيء الذي يُضاف إلى العالم بفعل نشاط الإنسان، وما يهدف إليه تمثيله. وكلمة "صورة" في لغتنا تُشير إلى حقائق عديدة أخرى، من الصورة الذهنية، إلى صورة الحُلم، ومن الصورة الشعرية إلى الصورية الرمزية. فكُلّ هذه الاتجاهات، المُهمّة أو حتى الأساسية، لا يتناولها هذا الكتاب الصغير الذي يقتصر مبدئياً على الصور التي تُشير إلى العالم بطريقةٍ موضوعيةٍ (وإن كان بطريقة غير مباشرة أحياناً، مثل الرسم "التجريدي"). إنّني أعي مساوئ هذا الاختيار الذي لا يُمكن تقبّله أبداً (من شبه المستحيل ألاّ آتي على ذكر "الصورة الذهنية" أو الخيال في إطار الحديث عن مُجرّد إدراك الصورة حسياً). إلاّ أنّ هذا الاختيار بدا لي الأصوَب، فالمشاكل الجمّة التي يعرفها هذا المجال والتي لم تتمّ معالجتها بتروٍّ وتأنٍّ، تحول دون أن أتناول مجالاً أوسع في هذا الكتاب.

تنقسم الطبعة الأولى من هذا الكتاب، التي ترتكز على الأساس ذاته، إلى خمسة أجزاء كبيرة متفرّعة بدورها بحسب تقسيم هو أكثر منه مواضيعي ـ ثيماتيكي من نظامي. وبعد عشرين عاماً، بدا لي أنّ التقسيم لا يتناسب وروح العصر. فعلى سبيل المثال، خصّصت في عام 1990، جزءاً كبيراً للإدلاء بنظريات عن الجهاز التصويري مُستعيناً بمُفردات ومفاهيم من السيمياء (sémiologie) المتأثرة بمجال تحليل النفس في السبعينيات، والتي يجب اليوم إعادة النظر فيها من خلال نظرة حديثة أكثر للوسيط الذي ينقل الصورة أو لمكان الصورة. وبشكلٍ مماثل، كنت قد خصّصت لفيزيولوجية الإدراك البصري حيّزاً أفرطتُ في توسيعه، حسبما يبدو لي اليوم، نظراً لما تقدّمه في الحقيقة من إيضاحات بسيطة لفهم ماهية الصورة. وبتحديد أكثر،



قمتُ بربط الأفكار المطروحة بتلك الإشكاليات ("التقنية والأيديولوجية"، "الفوارق الجنسية والبصبصة"... إلخ)، التي بذلتُ قُصارى جهدي لتقديمها من دون تسليط الكثير من الضوء عليها. في العموم، آثرت اعتماد تصميم يعتمد على المزيد من الأجزاء، ويدور حول سلسلةٍ من الأسئلة التي لا تمُتّ إلى بعضها بصلةٍ.

إلاّ أنّني وعندما أعدت الكتابة، طرحتُ على نفسي سؤالاً وجيهاً: ما المكانة التي يجب إعطاؤها لاعتبارَين لطالما كانا في الواجهة منذ عام 1990، "الثورة الرقمية" و"الوسيطية"(*) (médiologie)؟ هل ما زال مفهوم الصورة على حاله كما عرفناه لغاية عصر الصورة الفوتوغرافية والسينما، أي إنّها صورةٌ مُماثلة عن الواقع - أم أنّ اختراع الصورة الرقمية، وظهور وسائل التدخُّل أو التنميق التي سُرعان ما أصبحت في متناول الناس، غيّر هذا المفهوم الذي عرفناه في الماضي تغييراً جذرياً؟ وكنت دوماً متحفظاً إزاء فكرة مطالبة العديد من اختصاصيّي الصورة الرقمية والصورة المُركّبة(**)

[تجدر الملاحظة إلى أن جميع الهوامش المشار إليها بأرقام تسلسلية هي من وضع المؤلف، أما تلك المشار إليها بإشارة (*) هي من وضع المترجم.]

(*) مُصطلح حديث أدخله ريجيس دوبريه (Régis Debray) عام 1979، وهو يُشير إلى ميدان علمي يهدف إلى دراسة تأثير الابتكارات التقنية على ثقافتنا. وكلمة (médiologie)، لا تعني (média) أو (medium) بمعنى وسائل الإعلام، بل (médiations)، أي مُجمل الوسائل الديناميكية والأجسام الوسيطة التي تتدخّل في عملية إنتاج الإشارات، وإنتاج الأحداث. إنها لا تهتمُّ لعملية التواصُل (كعملية انتقال في المكان) بقدر ما تهتم لعملية الانتقال (نقل الإرث الفكري): كيف تتجلّى الفكرة وتستمر مع مرور الوقت؟ كيف يُعدّل ظهور الاختراعات التكنولوجية (وسائل النقل، وسائل الكتابة أو التسجيل)، عقليّة العالم ونظرته، وعلاقة المكان بالزمان، وسلوك مجموعة بشرية؟ ما هو دور الثقافة في اعتماد تقنية جديدة أو في عملية تكييفها؟

(**) هي الصورة التي لا يمكن الحصول عليها إلاّ بواسطة تركيب يقوم به الحاسوب.



بخصوصيةٍ مُطلقة: فإن رأيتُ صورةً مأخوذةً بواسطة جهاز رقمي، بالكاد أميّزها عن أخرى جرى التقاطها قبل اختراع الأجهزة الرقمية. بالتأكيد أنّ ثمّة فوارق: فأنا أراها في الغالب على شاشة لا على ورق؛ كما أنني أقوم برميها دون أيّ أسف لأنّ تظهيرها غير مُكلِف؛ كما أنّه يمكنني تعديلها بأبسط ما يكون. إلاّ أنّ هذه الفوارق تبدو لي غير كافية لنتكلّم عن جنسٍ آخر، أو حتى، عن طبيعة صور أخرى. إذاً، فلن تجدوا في هذا الكتاب توسيعاً منفصلاً مخصّصاً للصورة الرقمية ـ إلاّ أنّي طبعاً، وفي كلّ هذه الصفحات، آخذ في الاعتبار وجود هذا الابتكار المهم. أمّا بالنسبة إلى الوسيطية، فعلى الرغم من اللمحات المهمة التي يقدّمها عنها هذا الكتاب أو ذاك، بهدف إبراز أهميّتها (في مقدّمتها كتب مؤسّسها)، لم يبدُ لي أنّها أصبحت بلا منازع، علماً مُستقلاً بحدّ ذاته، فاكتفيت بتقديم الاقتراحات اللازمة حولها.

في النهاية، لا يسعني إلاّ أن أُكرّر ما ورد من تنبيه في طبعة عام 1990: "هذا الكتاب ليس سوى تمهيد لمقاربات متخصّصة أكثر حول موضوع الصورة، ولهذا السبب فهو يهدف قبل كُلّ شيء إلى الإشارة إلى تعدُّد هذه المقاربات (بما فيها تلك التي تنتمي إلى المجال نفسه). فأنا لا أدّعي أبداً أنّني متخصّص في كُل المسائل التي أطرحها دوماً بشكلٍ سريعٍ مُقتَضَب؛ إلاّ أنّ كُلّ ما أرجوه هو أن أكون قد سَلّطت الضوء علىَ أهميّتها، ومهَّدت السبيل أمام دراستها طويلاً. عندما كَتَبتُ هذه النسخة كما السابقة، فكَّرتُ قبل كُلّ شيء بالطُّلاب الذين عرفتهم خلال أربعين عاماً أمضيتها في الجامعة؛ فعندما أيقنتُ كم أنّ العلم النظري الذي يتلقّونه مُجزّء، لم أحاول أن أقترح عليهم الحلّ النهائي لكُلّ التساؤلات، بل أن أجعلهم يحدّدون ما يعرفونه عن مفهوم الصورة والصور ضمن تفكير شامل أكثر. ولا



شكٌّ في أنّ هذا الأمر قد يستقطب انتباه جمهور متنوّع أكثر - وهذا ما شَهِدناه في نجاح النسخة الأولى.

تنبيه أخير: من المؤكَّد أنَّه يمكن قراءة مثل هذه الكتب التي هي أقرب إلى المُلخّصات منها إلى الدراسات المُتابَعة، في أيّ ترتيب كان. فقد أردتُ أن تكون الفصول الأساسية والفرعية مستقلّةً تماماً عن بعضها بعضاً - لدرجة أنّني، وفي بعض الأحيان، عالجتُ المُشكلة نفسها في مواقع مُختلفة من الكتاب، ومن عدّة وجهات نظر، آمل ألاّ تبدو شديدة الإسهاب. وبهدف تسهيل القراءة، وما تفرضه من أعمال بحث، عملتُ على زيادة مراجع العودة إلى النص، وعلى زيادة مراجع العودة إلى مُستندات خارجية (بشكل اختصار يشير إلى الرجوع إلى البيبليوغرافيا النهائية)، وبالكاد علّقتُ على الكُتب التي ذكرتها، حتّى المهمّة منها، كي يتسنّى للقارئ أن يستكمل قراءته في المكتبات (أو أن يحمّلها على شاشته، إن أصبح ذلك ممكناً أخيراً، بالنسبة إلى الكتب النظرية المخصّصة للغة الفرنسية).

وبمناسبة مرور عشرين عاماً على صدور الطبعة الأولى، أهدي هذا الكتاب إلى من كان وما زال مُعلّمي وصديقي، كريستيان ميتز (Christian Metz) (1931 ـ 1993).



الفصل الأوّل

إدراك الصورة

الصورة كما نفهمها في هذا الفصل، هي غرضٌ مَرئي وبصري. وسنقوم أوّلاً بطرح سؤالٍ على الصعيد التجريبي: كيف نرى الصورة؟ وللإجابة عنه سوف نذكّركم ببعض المعطيات الأساسية حول الإدراك البصري.

1 ـ عملية الإدراك

1.1 العين والجهاز البصري

بحسب التجربة اليومية واللغة الشائعة، يرى الإنسان بواسطة عينيه. وهذا الاعتقاد ليس خاطئاً، إلاّ أنّهما ليستا سوى أداة إدراك، ولكنّ هذه الأداة ليست الأكثر تعقيداً. فالرؤية عملية تفترض وجود عدّة أعضاء متخصّصة، وتنجم عنها ثلاث عمليات متميّزة ومتتالية: عمليّات بصرية وكيميائية وعصبية.

العمليات البصرية

العين عُضوٌ شبه كُروي تغطيّه طبقةٌ نصفها معتم ونصفها الآخر شفّاف. وهذه الأخيرة، أي القرنية (cornée)، هي التي تؤمّن مرور الأشعة الضوئية وتعكس مسافتها البؤرية (convergence) وخلفها، نجد



القُزحية (iris)، وهي عضلةٌ عاصرة (sphincter) تُحرَّك بطريقة ارتكاسية، مثقوبةٌ في وسطها بفُتحة تُسمّى البؤبؤ (pupille) وينفتح البؤبؤ (من 2 إلى 8 ملليمترات تقريباً) كي يسمح بإدخال كمية أكبر من الضوء عندما تقلّ هذه الكمية؛ كما ينغلق في حال العكس. ويُعدّلُ تقلُّص البؤبؤ عملية الإدراك البصري: فكلّما انغلق ازداد عُمق الحقل البصري (ولهذا السبب، نرى بشكلٍ أوضح في وجود الكثير من النور).

والضوء الذي عَبَرَ البؤبؤ يجب أن يعبر الجليديّة (cristallin) أيضاً. وتُعتَبَرُ هذه الأخير في لُغة المجال البصري، عدسةً ثنائيّة التحدُّب (lentille biconvexe)، ذات تقارُب مُتغيّر؛ وهذه القدرة على التغيُّر تُسمّى تكيُّف العين (accommodation). ويفترض تكييف العين وتقبيب الجليدية بحسب مسافة مصدر الضوء: وكي تبقى الصورة واضحةً في خلفية العين، يجب الحرص على مُقاربة الأشعة طالما أنّ مصدر الضوء قريبٌ. إنّ انفتاح البؤبؤ، عملية ارتكاسية بطيئة نوعاً، إذ إنّ الانتقال من التكيُّف الأقرب إلى التكيُّف الأبعد يستلزِم الأمر ثانيةً واحدة تقريباً.

غالباً ما شُبِّهَت العين بغُرفةٍ مُظلِمةٍ (camera obscura) (ص 141)، أو بجهاز تصوير مُصغَّر؛ وهذا صحيح تماماً، بشرط أن نُدرِك أنَّ هذا التشبيه لا ينطبق سوى على القسم البصري لُمعالجة الضوء. في الغُرفة المُظلمة (عُلبةٌ مُقفلة مُزوّدة بفُتحةٍ صغيرةٍ فقط)، تدخُل الأشعّة الضوئية، ولكن بشكلٍ مُنتشِر، فتكون الصورة شاحبةً؛ وإن وسَّعنا حجم الفُتحة كي نسمح بدخول كميّة أكبر من الضوء، تُصبح الصورة مُشوّشةً. ولمعالجة هذه الشائبة، اختُرعَت العدسات اللامّة (lentilles convergentes) منذ القرن السادس عشر، وهي قطع زُجاج منحوتةٍ لتجميع الضوء وتكثيفه في نقطةٍ واحدة (ص 213). فهذا



المبدأ القاضي بالتقاط عددٍ كبير من الأشعة على سطح ما، وتكثيفها في نقطة واحدة، تستعمله آلة التصوير، وهو المبدأ ذاته الذي تعمل به العين.

التغيُّرات الكيميائية

إنَّ قعر العين (fond de l'œil)، مكسوٌّ بغشاء يُسمّى الشبكيّة (rétine)، حيث نجد الكثير من الأعضاء المُستقبِلة (organes récepteurs)، وهي تنقسم إلى نوعين: الخلايا العصوية (bâtonnets) (يبلغ عددها حوالى 120 مليوناً)، والخلايا المخروطية (cônes) (حوالى 7 ملايين)، وهذه الخلايا الأخيرة نجدها خصوصاً حول النُّقرة (fovéa) التي هي جوف صغير، عند محور الجليدية تقريباً يُعرف بالكميات الكبيرة التي يحتويها من خلايا مُستقبلة. وتحتوي كُلّ من الخلايا العصوية والمخروطية على ملايين الجُزيئات المزوّدة بمادّة تمتصّ الكمّيات الضوئية والتي تتحلَّلُ عبر تفاعُلٍ كيميائي (réaction chimique). وبعد أن تتمّ عملية التحلُّل، لا يُمكن لهذه المادة أن تمتصّ أي شيء؛ ولكن إن توقّفنا عن إرسال الضوء إليها، تنقلِبُ عمليّة التفاعل وتتشكّل المادّة من جديد (يجب أن نبقى حوالى ثلاثة أرباع الساعة في الظُّلمة كي تتشكّل كُلّ جُزيئات الشبكية من جديد، غير أنّ نصف عددها يعود ليتشكّل في غُضون خمس دقائق)؛ عندها يُمكن أن تعمل من جديد.

إن الشبكية هي ـ قبل كُلّ شيء ـ مختبرٌ كيميائي مُصغّر. وما يُسمّى "الصورة الشبكية" (image rétinienne)، ليس سوى الانعكاس الذي نحصل عليه على قعر العين بفضل نظام القرنية + البؤبؤ + الجليدية، وهذه الصورة ذات الطبيعة البصرية يُعالجها النظام الكيميائي الشبكي الذي يحوّلها إلى معلومة ذات طبيعة مُختلفة كلّياً. فمن المُهمّ أن نفهم جيداً أنّه، وبخلاف ما قد توحيه اللغة، الصورة



الشبكية ليست بصورة بالمعنى الذي نتناوله في هذا الكتاب: فهي ليست مُعدّةً كي نراها، كما هي غير مرئية بطبيعة الحال.

التحوّلات العصبية

إن كُلّ خليّة متلقّية من الشبكية موصولة بخليّة عصبية بواسطة نظام تناوب المشابِك (synapse)، وكُلّ واحدة من هذه الخلايا، هي بدورها موصولةٌ إلى خلايا تُشكّل أنسجة العصب البصري (fibres du nerf optique)، بواسطة نقاط اشتباكٍ أخرى، وعملية الاتصال بين هذه الخلايا معقّدة، فهي ولهذه الغاية، تمُدُّ شبكات من الاتصالات. ويخرج العصبُ البصري من العين ليصل إلى منطقة جانبيّة من الدماغ، حيث تخرج منها مجدّداً اتّصالات عصبية (connexions nerveuses) جديدة إلى الجهة الخلفية من الدماغ، لتصل بعدها إلى اللحاء البصري الأوّليّ (cortex strié). يمكننا القول إذاً بشكلٍ مُبسّط أنّ هذه الشبكة الكثيفة للغاية، تُشكِّل مرحلةً ثالثةً وأخيرة، تختصُّ بالتحوّلات العصبية، من معالجة المعلومات؛ وهذه المعالجة ترتكز أيضاً على الكيمياء، فالاتصالات العصبية تعتمد على تبادُل المواد الكيميائية حول المشابك. وبشكلٍ عام، ما من وسيلة متمّمة لنقل هذه المواد بدقة من نقطة إلى أخرى، بل ثمة تكاثر لهذه الوسائل بشكل مستقيم مستعرِض: فالجهاز البصري لا ينفكُّ عن معالجة المعلومات التي ينقلها.

وهذا القسم من النظام البصري هو من أكثر الأقسام أهميّةً، إلاّ أنّه أيضاً من أكثر الأقسام التي لا نعرف عنها الكثير، لأنّ المعلومات الأوّلية عن شكله وكيفية عمله لم تتوافر إلاّ في القرن العشرين، أي إنّه حتى الساعة، لا نعلم تحديداً كيف تنتقل المعلومات من المرحلة الكيميائية إلى المرحلة العصبية، ولا عجب في ذلك لأنّ طبيعة النظام العصبي نفسه، التي تُشبَّهُ مجازاً بالإشارة الكهربائية (signal



(électrique)، ليست واضحةً تماماً. المُهم هو أن نستبقي من كّل ما ورد التالي: إذا كانت العين تُشبهُ آلة التصوير إلى حدٍّ ما، وإذا كانت شبكية العين تُشبه صفيحةً حساسةً، فالمرحلةُ المهمّة من الإدراك البصري تحدثُ في وقتٍ لاحق، من خلال عملية معالجة المعلومات، التي، وعلى غرار كُلّ العمليات الدماغية، هي أقرب إلى النماذج الخاصة بالمعلوماتيّة أو بعلم التحكّم (cybernétique) منها إلى النماذج الميكانيكية أو البصرية (Frisby, 1979).

2.1 عناصر الإدراك: ما الذي نُدرِكه؟

إنّ الإدراك البصري هو معالجة، على مراحل، للمعلومات التي تصل إلى العين بواسطة الضوء. وهي مثل كُلّ المعلومات الأخرى، مُشفّرة، ما يعني أنّه في إمكان النظام البصري أن يستدِلّ على بعض الضوابط في الظواهر الضوئية (phénomènes lumineux)، التي تصل إلى العين ويُحلّلها أيضاً.

المُهمّ هو أنّ هذه الضوابط تطال ثلاث خاصيّات تُميّز الضوء؛ وهي: الكثافة (Intensité)، وطول الموجة (longueur d'onde)، والتوزيع في الفضاء (distribution dans l'espace)، (سوف نتناول موضوع التوزيع بحسب الوقت (distribution dans le temps) في توسيعٍ لاحق).

كثافة الضوء: الضياء

ما نراه بالعين المُجرّدة من ضياءٍ متوسّط الكثافة، ناتجٍ عن غرض ما، هو ليس في الواقع سوى تقدير يتأثّر بالعوامل النفسية، لكميّة الضوء الحقيقية التي يصدرها أو يعكسها هذا الغرض. بعبارةٍ أخرى، فإنّ العين تتفاعل مع المدّ الضوئي (flux lumineux): فالمّد حتّى الضعيف الضعيف منه، والذي لا يوازي سوى عشرات



الفوتونات (Photons)، كافٍ لخلق إحساسٍ بالضوء. عندما يزداد حجم هذا المدّ، يزداد معه عدد الخلايا المُتأثّرة في الشبكية، فتكثر التفاعلات، وتشتدّ حدّة الإشارة العصبية (signal nerveux). عامةً، ثمّة نوعان من الأغراض المُضيئة لنوعَين من البصَر، يتميّزان بسيطرة أحد نوعَي خلايا الشبكية:

أ) الرؤية النهارية (vision photopique): وهو النمط الأكثر شيوعاً، والذي يتناسب مع سلسلة الأغراض المُضاءة بشكلٍ طبيعي بواسطة ضوء النهار. فهو يُشغِّل الخلايا المخروطية بشكلٍ خاص؛ وبما أنّ هذه الأخيرة مسؤولة عن إدراك الألوان، يُمكن القول بأنّ الرؤية النهارية هي رؤية مُلوّنة (chromatique). والخلايا المخروطية كثيفةٌ عند النُقرة بشكلٍ خاص، فهذا النوع من الرؤية هو أيضاً نمطٌ يُعتمد وبشكلٍ أساسي على المنطقة الوسطى من الشبكية. لهذا السبب، وبما أنّه يمكن للبؤبؤ أن ينغلق أكثر، وبالنظر إلى كمية الضوء الموجودة، يمكن القول إنّها رؤيةٌ تمتاز بدرجة عالية من الإبصار (acuité).

ب) الرؤية الظلامية (vision scotopique): هي الرؤية في ظروف إضاءةٍ خافتة. وهي تتمتّع بخصائص مناقضة لنوع الرؤية السابق، إذ تسيطر خلالها الخلايا العصوية، كما أنّها نوعٌ من أنواع الإدراك البصري اللّالوني، بدرجة إبصار ضعيفة، وهو يحصل في المنطقة المحيطة بالشبكية، خصوصاً عندما يشتدُّ الظلام.

وبما أنّ رؤية الصور هي رؤية إرادية بامتياز، فهي تستوجب عمل النُقرة بشكلٍ أساسي، كما أنّها نهاريَّة في معظم الأحيان. والأمر نفسه ينطبق على شاشات السينما، والفيديو، والحاسوب التي نراها في الظُّلمة؛ فبفضل ما تتمتَّع به هذه الشاشات من درجةٍ عالية من الكثافة الضوئية (luminance)، يُمكن القول بأنّ رؤيتها هي رؤية



نهارية حتّى وإن حدثت في مكانٍ مُظلِم. وحالات الرؤية الظلامية نادرة جداً في ما يختصّ بالصور، وهيَ مطلوبةٌ دوماً، في بعض التركيبات الفنّية، على سبيل المثال.

طول موجة الضوء: إدراك اللون

كما أنّ الإحساس بالضياء ينجم عن تفاعلات في الجهاز البصري إزاء درجة الكثافة الضوئية، فالشعور بالألوان ينجم عن التفاعلات ذاتها إزاء الأطوال الموجية للضوء التي تُصدرها أو تعكسها هذه الأشياء. وبخلاف ما توحيه اللغة، فاللون لا يكون "على الأشياء" تحديداً؛ إذ هو نتيجة إدراكنا بعض الخاصيات التي تتمتّع بها بعض أسطح الأشياء، وللضوء الذي ينيرها. والضوء الأبيض (وخصوصاً ذلك الذي تعكسه الشمس، مصدر الضوء الأوّل للإنسان)، هو في الحقيقة "مزيجٌ" من الأنوار يتضمّن كُلّ الأطوال الموجية الخاصة بالطيف (spectre) المرئي، ما يمكن أن نتبيّنه بسهولة من خلال تحليله بواسطة موشور (prisme)، أو أثناء مُراقبة قوس قُزح. والضوء الذي يصِلُنا من الأشياء، تعكسه الأشياء نفسُها؛ إلاّ أنّ مُعظم الأسطُح تمتصُّ بعض الأطوال الموجية، ولا تعكِسُ إلاّ ما بقي منها (تلك التي تمتصُّ كُلّ الأطوال الموجيّة تبدو رمادية اللون).

والتجربة مع الألوان أعطت العديد من التجارب العلمية، منذ القرن السابع عشر على الأقل. وهكذا، ومنذ زمن بعيد، تمّ وضع نظام توصيف للألوان يقوم على ثلاث ثوابت:

1 ـ طول الموجة الذي يُحدّد اللّوينة (teinte) (أزرق، أصفر، أحمر، أزرق مُخضّر، أرجواني، بُرتُقالي...)

2 ـ الإشباع اللوني (saturation)، أي "النقاوة" (اللون الزهري هو كناية عن اللون الأحمر "بدرجة إشباع أقل"، أي الذي أُضيف



إليه اللون الأبيض)، وتتمتَّعُ ألوان الطيف الشمسي بدرجةِ إشباعٍ قُصوى.

3 ـ الضياء المُتعلّق بدرجة الكثافة الضوئية: كُلّما اشتدّت الكثافة الضوئية، بدا اللون أكثر إشراقاً وأقرب إلى اللون الأبيض؛ ولون الأحمر نفسه، والمُشبَّع بدرجة الإشباع نفسها، يُمكن أن يكون أكثر إشراقاً، أو إعتاماً.

وقد أطلق مايكل سنو (Michael Snow) هذا الاسم على أحد أعماله (أحد الأعمال الفنية من عام 2005).

ومنذ أن أطلق نيوتن (Newton) نظريّته، ونحن نعلم أنّه يُمكن تركيب الألوان. ونميّز نوعين من الأمزجة:

ـ مزيج جمع الألوان (additifs)، حيث تمتزج الأضواء بعضها ببعض. ونجد هذا النوع من الأمزجة في شاشات الفيديو حيث تمتزج حُزمات ضوئية صغيرة جداً من الألوان الأوّلية (couleurs primaires) (الأحمر، الأخضر، الأزرق) على الشبكية فعلياً، لأنّه يستحيل إدراكها مستقلّةً بعضها عن البعض لكونها ضيّقةً جداً؛ وطريقة التصوير بالألوان من خلال تسجيلها بشكلٍ ذاتي (le procédé autochrome de photographie en couleurs) التي تمّ ابتكارها عام 1900، تقوم على مبدأٍ مماثل، وكذلك المُحاولة التنقيطية (tentative pointilliste)، التي تقوم على نقل اللون من خلال تجميع بُقع ألوان صغيرة جداً، والتي تنصهر في العين في لونٍ واحد، من خلال طريقة الجمع؛ وعلى هذا المبدأ بالذات تقوم أيضاً الصورة الرقمية.

ـ مزيج طرح الألوان (soustractifs)، أو مزج الأخصاب. بما أنّ كُلّ خُصاب مُضاف يمتصّ أطوالاً موجية جديدة، يمكن إذاً التكلُّم عن مفهوم الطرح؛ وهذا ما ينطبق بشكلٍ اعتيادي على



لوحات الرسم، وعلى مُعظم طُرق التصوير "المماثلة"، من تصوير فوتوغرافي وتصوير سينمائي بالألوان.

والمبدأ العام الذي يقوم عليه المزيج لا يتغيّر في كلا الحالتين: فمزج لونين يُعطينا لوناً ثالثاً؛ فبواسطة ثلاثة ألوان، تُسمّى الألوان الأوّلية، يُمكننا الحصول على أي لون آخر، من خلال تعيين كميّات الألوان الأساسية الثلاثة.

وإدراك اللون يتمّ بفضل عمل ثلاثة أنواع من الخلايا المخروطية في الشبكية، إذ كُلُّ نوعٍ منها حسّاسٌ لطول موجة مختلف (هي بشكلٍ ترتيبي الأزرق ـ البَنفسجي، والأخضر ـ الأزرق، والأخضر ـ الأصفر). وترميز الألوان في المنطقة الأخيرة من الجهاز البصري عملية معقّدة جداً؛ فبعض تجمُّعات الخلايا منذ الشبكية وصولاً إلى اللحاء، مُتخصِّصة في إدراك اللون، وهذا بالنتيجة بُعدٌ من الأبعاد الأساسية في عالمنا البصري الذي يغيب عن العديد من الصور غير المُلوّنة ("بالأبيض و"الأسود"): إنّها صورٌ لا تمثّل الألوان، بل درجات الضياء، وهي تتضمّن إذاً سُلَّم الألوان الخاص بالرمادي. والنوع الأكثر شيوعاً منها هو الصورة الفوتوغرافية، ولكن قبل اختراع الصورة بكثير، كان الناس في مجتمعنا يتداولون صوراً "بالأسود والأبيض"، وخصوصاً الرسوم. وهذا خيرُ مثال على أنّ الصورة تجسِّد الواقع بمظاهره المتعارف عليها اجتماعياً؛ فعلى سبيل المثال، لا أحد من بين المُشاهدين الأوائل لعارِضة الأفلام التي اخترعها الأخوان لوميير (Lumière)، تذمّر قط من أنّ الصورة رمادية اللون، وقلّة هم من لاحظوا الأمر (Gorki, 1896)؛ بشكل عام، لطالما بدا "الأبيض والأسود" بمثابة "اللون" الطبيعي الذي طبع السينما (Cavell, 1979).



توزيع الضوء في الفضاء: الحروف البصرية

إن العين مُجهّزة أيضاً لإدراك حدود الأشياء في الفضاء أي حروفها. و"الحروف البصرية" هي الحدود بين سطحين بدرجات متفاوتة من الكثافة الضوئية أو بألوان مُختلفة - أيّاً تكُن أسباب هذه الفوارق (اختلاف في الإضاءة أو في خصائص عكس الضوء...)، مثلاً ثمّة حافّة بصرية واحدة تفصل بين سطحين عندما يكون الواحد وراء الآخر، ولكن إن تغيّرت وجهة النظر، لن تبقى الحافّة في المكان نفسه؛ وهذا ما سُمّي في بعض الأحيان "مفعول الشاشة" (effet écran) (ص 122).

وحتى الفترة الممتدة بين 1950 ـ 1955، كان يُنظر إلى الإدراك كعملية تتمّ من خلال تقابُليات (isomorphies) متتالية، من الغرض إلى الدماغ بواسطة العين، على أنّ الشبكية كانت تُعتبر مجرّد بَدَل يكتفي بنقل المعلومة نقطةً بنقطة من دون تفسيرها. ويُعتقد اليوم أنّ الترميز عمليّة لا تتوقّف من الشبكية وصولاً إلى اللحاء. والخليّة المُستقبلة نفسها يُمكن أن تُشكّل مئات الحقول المختلفة التي تتلاقى بحسب مناهج منطقية متغيّرة (جامعة أو مانعة). ومن دون الدخول في التفاصيل، يمكن أن نستخلص ممّا سبق أنّ الجهاز البصري مزوّدٌ بوسائل تخوّله التعرُّف على الحروف البصرية واتّجاهاتها، وعلى الشقوق، والزوايا، والأجزاء؛ وهذه المُدركات الحسية هي وحدات أساسية من إدراكنا للأشياء وللفضاء. إنّ هذه الآلية مُعقّدة إلى حدّ كبير كما تُعطي نتائج جيّدة، كوننا نستطيع أن نميّز الحروف البصرية وإن كان حجمها صغيراً جداً[1].

---

(1) إنّ قياس درجة الإبصار عند الخبير بالبصريات (opticien)، يعتمد على نوع من أنواع الحوافز التي سبق أن جرى درسها وهي أحرف الأبجدية - التي لا تقرأها العين بشكلٍ ممتاز. وفي هذه الحال، تُعتبَرُ درجة إبصار تعادل الواحد (أو 10/ 10)، التي توازي تمييز =



وعلى الأرجح أنّه بسبب الأهمية التي تكتسبها الحروف البصرية في عملية الإدراك الطبيعية، تطوّرت تقنيّة الرسم باستخدام الخطوط لدى الحضارات كافةً منذ العصر الحجري القديم (ص 196). في الواقع، ما من علاقة بديهية يمكن إقامتها بين خطٍّ مرسوم بالقلم (أو بالريشة) وإدراك الأشياء الحقيقية في بيئتها (Field, 1950). وهذا الأمر الذي يتوافق عليه الجميع يجعلنا نعتقد أنّه يستند إلى خصائص فطرية في الجهاز البصري.

التباين: تفاعلٌ بين الضياء والحروف البصرية

في الواقع، إنّ جهازنا البصري ليس مجهّزاً لتبيان درجات الكثافة الضوئية بقدر ما هو مجهّز لرصد التغيُّرات في درجات هذه الكثافة. فالضياء (من وجهة النظر النفسية) الذي يتمتّع به سطحٌ ما تحدّده علاقته بالبيئة المُضاءة من حوله، بشكلٍ شبه كُلّي؛ فهو وقفٌ على خلفيّته بشكلٍ خاص. فسيبدو لنا أنّ الضياء هو نفسه في جسمين إن كانت درجة الكثافة الضوئية النسبية بالنسبة إلى خلفيّتهما هي نفسها، مهما كانت القيمة المُطلقة لدرجات الكثافة الضوئية؛ وكذلك بشكلٍ عكسي، فإنّ أيّ جسم، يُنارُ بكميّة الضوء نفسها (أي إنّه يُصدِر درجة الكثافة الضوئية نفسها)، سيبدو أكثر إشراقاً أمام خلفية أكثر إعتاماً.

= زاوية (discrimination angulaire)، بدرجة واحدة، درجةً جيدة. ولكن، إن لم نعتمد الحروف كأداة للإدراك، واستخدمنا خطاً أسود على خلفية بيضاء، يُمكن أن تصل درجة الإبصار إلى حدّ الـ 120 (التي توازي قُدرة فصلٍ بزاوية نصف دقيقة) (pouvoir séparateur).





التبايُن في الصورة يُمكن أن يُصبح وسيلةً مُعبِّرة تُشوِّش الإدراك

(Ingmar Bergman, Les fraises sauvages, 1975)

إضافةً إلى ذلك، يُمكن لجهازنا البصري أن يوحّد إدراك الضياء بإدراك الحروف البصرية. وهكذا فنحن لا نرى التبايُن بين سطحين إلاّ إذا أدركناهما ضمن سطحٍ واحد؛ فإن رأيناهما على مسافتين مُختلفتين من العين، فسيصعُب علينا مُقارنة الضياء الصادر عنهما. وبشكلٍ مماثل، إن أدركنا حافةً بصرية من خلال الضوء المُسلَّط عليها (الانتقال من منطقة مُضاءة إلى منطقة معتمة على السطح نفسه)، وليس من خلال تغيير السطح، ففرق درجة الكثافة الضوئية من جهتَي الحافة لا يؤخذ في الاعتبار، ونعتبر أنّ المنطقتين مُضاءتان بشكلٍ متوازٍ).

إن المُهم هو أن نعلم أن عناصر الإدراك - الضياء، والحروف والألوان - لا يجري إنتاجها كُلٌّ على حدةٍ، ولكن بشكلٍ متزامن، وأنَّ إدراك أحدها يؤثّر في إدراك سائر العناصر. أمّا بما يختصّ بالصور، فيتمّ إدراكها كأي غرضٍ آخر، وكُلُّ ما قلناه سابقاً ينطبق في هذه الحالة. فهي، وبشكلٍ خاص، تُعطي العديد من المؤشّرات المتعلّقة بالأسطُح، كما



تبدو الحروف البصرية وبشكلٍ شبه نظامي وكأنّها تفصل أسطُحاً ضمن مستوى واحد؛ وبالنتيجة، سيتسنّى لنا رؤية التباين بين هذه الأسطح بشكلٍ أوضح عندما نرى صورةً، منه عندما نرى مشهداً حياً أمامنا يُشبه ذلك المُصوَّر. وكثيراً ما استغلّ الرسامّون الذين يعتمدون تقنية الجلاء والعتمة (clair-obscur) هذه الخاصيّة: التباين بين العتمة والجلاء التي نراها في اللوحات، لدى رامبرانت (Rembrandt)، أو لدى الرسّامَين المُلقَّبين بـ كارافاج (Caravage)، هو أقوى بكثير من ذلك الذي نراه في الواقع؛ كما أنّه يصعُب على أي لوحة حيّة أن تُحاكي لوحة دوريّة الليل (Ronde de nuit) و(محاولة غودار (Godard) في فيلم الشغف (Passion) [1982] هي أقرب إلى اللوحة منه إلى ما نراه في الواقع، لأنّنا أمام صورة مُسطّحة، وسينمائية).

3.1 العين والوقت

لا شَكَّ في أنّ الرؤية تتأثّر بعامل الفضاء، إلاّ أنّها تتأثّر أيضاً بعامل الوقت إلى حدٍّ كبير، وذلك لثلاثة أسباب رئيسية: **1** ـ مُعظم الحوافز البصرية تتغيّر بتغيُّر المُهلة، أو تحدث بشكل مُتتالٍ: **2** ـ العين في حركة متواصلة، وهذا ما يغيّر المعلومات التي يتلقّاها الدماغ؛ **3** ـ الإدراك بحدّ ذاته ليس عملية فورية: فبعض المراحل سريعة، أمّا البعض الآخر فشديد البُطء (تفاعل الخلايا المُستقبلة في الشبكية في أقل من واحد بالألف من الثانية عندما تكون مُرتاحةً؛ إلاّ أنّه ثمّة أكثر من 50 إلى 150 بالألف من الثانية تفصل بين تحريك الخلايا المُستقبلة وإثارة اللحاء).

تغيُّر الظواهر الضوئية مع عامل الوقت

سوف أذكر في هذا الصدد ظاهرتين من بين الظواهر الأكثر أهمية:



1. التكيّف (adaptation). كما سبق أن رأينا ذلك، تُبدي العينُ حساسيةً كبيرةً تجاه درجات الكثافة الضوئية، إلاّ أنه وفي كُلّ ثانية من الحياة الواقعية، نادراً ما يتعدّى سُلّم درجات الكثافة التي يجب أن تُدركها عامِل الـ 100 (1 إلى 100 شمعة في المتر المربع الواحد في غُرفة مُضاءة، ومن 10 إلى 100 في خارج الغُرفة، ومن 0,01 إلى 1 في الليل...). وعندما تتعرَّض العين إلى تغيُّر مُفاجئ في درجة الكثافة الضوئية، تُصبح عاجزةً عن الرؤية خلال وقت مُحدَّد. فعمليّة التكيّف مع الضوء أسرع بكثير من عملية التكيّف مع الظلمة: فمن الصعب الخروج فجأةً من صالة سينما إلى الشمس مباشرةً، إلاّ أنّنا نستعيد القدرة على الرؤية في غضون بضع ثوانٍ، فيما، وإذ ندخل إلى الصالة نفسها، يلزمنا من 30 إلى 40 دقيقة لنرى جيداً (خارج الشاشة التي تكون في العادة مُضاءةً بما فيه الكفاية). ولا تُفسَّر ظواهر التكيّف هذه جيداً على الصعيد النظري، وهي معروفةٌ جداً على الصعيد التجريبي، كما ساهمت في إيجاد الكثير من الوسائل التي تُساعد في خفض طول فترة التكيف مع الظلام. (إليكم إحدى هذه الوسائل: إذا أردنا قراءة خريطة طريق في الليل من دون أن نخسر القدرة على التكيّف مع الظلمة، ما علينا إلاّ أن نضع نظّارات بزجاج أحمر للقراءة؛ فاللون الأحمر يُحرّك الخلايا المخروطية، هكذا تنجو الخلايا العصوية وتبقى في حالة تكيّف).

2. القدرة على الفصل بحسب الوقت (pouvoir de séparation temporelle). لا ترى العين الظواهر الضوئية بشكلٍ غير متزامن إلاّ إذا كانت مسافة الوقت التي تفصل في ما بينهما طويلةً جداً: إذ يلزمنا بالتأكيد ما لا يقلّ عن 60 إلى 80 بالألف من الثانية لفصلهما، وترتفع هذه المهلة إلى 100 بالألف من الثانية **(1/ 10 من الثانية)** إذا أردنا أن نميّز الظاهرة التي رأيناها أوّلاً. وقد تبدو هذه المهلة قصيرة؛



إلاّ أنّها طويلةٌ بالفعل بالنظر إلى سائر العمليات التي تؤدّيها بقيّة الحواس (فسرعة التحليل بحسب الوقت في الجهاز السمعي لا تتعدّى بضع ثوانٍ). ونُضيف في هذا السياق أنّ العين ليست سريعةً جداً لتعداد الحوافز الضوئية (تلك التي تتعدّى 6 إلى 8 ومضات في الثانية الواحدة مثلاً، فهي لا تُدرِك ظواهر مُستقلةً في هذه الحال، بل مجموعةً اتّصالية ضمن ظاهرة اندماج [ص 18]).

حركات العين

ليست وحدها العين هي من تتحرّك بشكلٍ شبه مُستمرّ، بل أيضاً الرأس والجسم؛ وهكذا، فالشبكيّة بدورها في حالة تحرُّك مستمر بالنسبة إلى البيئة التي تُدرِكها. وتبدو هذه الحركة المُستمرة مصدراً لـ "جلبة" بصرية يجب التخلُّص من آثارها؛ إلاّ أنّه ما من شيء يجب أن نتخلّص منه لأنّ عملية الإدراك تعتمد على هذه الحركات. فعندما حاول العُلماء تجميد الصورة المكوّنة في الشبكية بواسطة أجهزة معقّدة، لاحظوا أنّ هذا التجميد يؤدّي إلى فقدان اللون والشكل تدريجاً، مُكوّناً نوعاً من الضباب الذي يُخفي الصورة شيئاً فشيئاً. فحركة الشبكية مهمّةٌ جداً لعملية الإدراك.

وتنقسم حركات العين إلى عدّة أنواع:

ـ الحركات السريعة (mouvements saccadiques) وهي سريعة جداً (تستلزم حوالى عُشر الثانية)، فُجائية وإرادية (مثلاً: عندما نعود إلى السطر أثناء القراءة)، أو لاإرادية (لفحص حافزٍ في مُحيط الشبكية).

ـ حركات المُتابعة (mouvement de poursuite) التي نتبع بواسطتها غرضاً يتحرّك: وهي أكثر انتظاماً، وبُطئاً، كما يصعُب القيام بها في وجود هدفٍ مُتحرّك.



ـ حركات التعويض (mouvements de compensation) التي تهدف إلى المحافظة على عملية التثبيت (fixation) عندما يتحرَّك الرأس أو الجسم؛ وهي حركات ارتكاسية بامتياز.

ـ الحَيد (dérive) ومن دون أن يكون هناك أيّ غرض مُعيّن كأداة إدراك، يظهر أنّ العين عاجزة عن أداء عملية التثبيت: وهي حركة ذات سرعة متوسّطة ومدى (amplitude) ضعيف، تصحّحها حركات سريعة صغيرة (microsaccades) باستمرار، سُرعان ما تُعيد العين لأداء عملية التثبيت.

عوامل الإدراكِ الزمنية

نتبيّن ممّا سبق أنّ الوقت يدخل في صميم عملية الإدراك. وقد توسّعت المعلومات في هذا الشأن بشكلٍ لافت مع اكتشاف نوعين من خلايا العصب البصري عام 1974: أحدهما يختص بالاستجابة "البطيئة" إلى حالات تحرُّك مُستمِر، والآخر في الاستجابة إلى الحالات العابرة.

1 ـ **الاستجابة البطيئة** وهي مجموع مفعولين: الجمع (effets de sommation)، والدمج (intégration) بحسب الوقت. فالمفعول الأوّل، أي الجمع، يحدث على مستوى الخلايا المُستقبلة، التي، وفي بعض الحالات، لا تُجيد التمييز بين ضوءٍ خافت وطويل جداً، وومضة سريعة وشديدة الحدة، إن كانت كمية الطاقة الإجمالية هي نفسها في كلا الحالتين. والمفعول الثاني يحدث عندما يتمّ إدماج العديد من الومضات ضمن إدراك واحد لكونها أتت بشكلٍ متتالٍ وسريع.

والمفعول الأكثر شُهرةً في هذا المجال هو ما يُسمّى ثبات الصورة الشبكية (persistance rétinienne)، حيث تطول فترة عمل



الخلايا المُستقبلة إلى بعض الوقت بعد انتهاء عمل الحافز. ومُدّة ثبات الصورة طويلةٌ إلى حدّ أن العين تتكيّف مع الظلام أكثر، أي إنّها مُرتاحةٌ أكثر: يُمكن لفترة الثبات أن تصل إلى عدّة ثوانٍ بوجود ومضة شديدة الحدة؛ وعندما لا تكون العين متكيّفة مع الظلام، ستكون المدّة أقصر، أي إنّها لن تدوم سوى بضعة أجزاء من الثانية. وغالباً ما يُعطون في هذا السياق، مثل "دائرة النار" (المعروف منذ العصور القديمة): إن قمنا بتدوير شُعلةٍ من دون مُساعدة أحد، سنرى دائرةً مُضيئة من دون أن نستطيع تمييز الوضعيات المتتالية للشُّعلة (إلاّ أنّ هذا المفعول لا يُعزى إلاّ جُزئياً إلى ثبات الصورة الشبكية - ولا يتعلّق بإدراك الحركة بصورةٍ ما).

2 ـ **الاستجابة السريعة** هي مجموع مفاعيل الاستجابة إلى حوافز تتغيّر بشكلٍ سريع. ومن بين هذه المفاعيل، هناك اثنتان مُهمّتان بشكلٍ خاص بالنسبة إلينا، كونهما تتعلّقان بإدراك الصور المُتحرّكة:

ـ **التلألؤ** (scintillement): كُلُّ شيءٍ يحدُث وكأنّه يصعب على الجهاز البصري أن يتبع تغيُّرات فترات التذبذب (variation périodique) في الضوء، عندما يكون التردُّد (fréquence) أكبر منها ببضع دورات في الثانية الواحدة، ولكنّها تبقى منخفضة جداً. وينجُم عن ذلك شعورٌ بالانبهار البصري الذي يُسمّى التلألؤ. عندما ترتفع تردُّدات ظهور الضوء، يختفي هذا المفعول بعد عتبة "التردّد الحَرِج" (fréquence critique)، وهكذا نرى الضوء بشكلٍ متواصل. والتردُّد الحرِج يبلغ 10 هيرتز في حالة الأضواء ذات الكثافة المتوسّطة؛ كما يُمكن أن تبلغ 1000 هيرتز مع درجات كثافة عالية.

والتلألؤ يحدث في السينما عندما تكون سُرعة العرض ضعيفةً جداً؛ ولا شكّ في أنّه ولإزالته، لا تزال سُرعة العرض، (وبالنتيجة سُرعة التقاط الصور) آخذةً في الارتفاع من 12 إلى 16 تقريباً،



وصولاً بشكلٍ تدريجي إلى الـ 24 صورةً في الثانية الواحدة. وعندما كانت ترتفع كثافة الضوء في مصابيح العرض، كان التردُّد الحرِج يزداد ليتخطى الـ 24 هيرتز، فيعود التلألؤ للظهور مجدداً. ولإزالته من دون الحاجة إلى زيادة سُرعة العرض مجدداً - ما كان سيؤدّي إلى مشاكل ميكانيكية كبيرة - جرى اللجوء إلى حيلة ما زالت مُستعملة في أيّامنا هذه، تقوم على شطر الجُنيح المتحرّك إلى اثنين أو حتّى جعله ثلاثة أضعاف، ما يقطع المدّ الضوئي الصادر عن الكشّاف الضوئي مرّتين أو ثلاث عند كُلّ صورة مجمّعة (photogramme). وهكذا يجري عرض كُلّ صورة مجمّعة مرّتين أو ثلاثاً قبل أن ينتقل الفيلم إلى الصورة المُجمّعة التالية. هكذا، ومع الحصول على 24 صورة مختلفة في الثانية الواحدة، ننتقل إلى:

48 = 2 X 24 أو 72 = 3 x 24، أي 72 صورة يجري عرضها في الثانية الواحدة، ما يفوق التردُّد الحرِج.

التقنيع البصري (masquage visuel): يُمكن للحوافز الضوئية التي تأتي خلف بعضها في فترةٍ قصيرة، أن تتفاعل بحيث يُشوِّش الثاني إدراك الأوّل، وهذا ما يُسمّى مفعول القناع. ويُخفّض هذا المفعول من إدراك الحافز الأوّل: وهكذا فنحن نرى تبايناً أقل، كما تنخفض درجة الإبصار. ويبدو أنّ هذه الظاهرة، التي غالباً ما اكتُشفت منذ عام 1975، مرتبطةٌ بشكلٍ مباشر بالعمل المتباين في الخلايا الزائلة والدائمة.

وفي السينما، يُمكننا تقنيع إدراك الحركة بواسطة حافزٍ "فارغ"، وذلك من خلال إقحام صورة مجمّعة بيضاء بين صورتين مُجمَّعتين (فالصورة المُجمّعة السوداء - المُوازية لغياب الحافز - لن تُعطي المفعول ذاته). وقد يكون تقنيع صورة مجمّعة بأخرى أحد الشروط التي تسهّل إدراك الحركة، من خلال إزالة ثبات الصورة الشبكية، إلاّ



أنّ هذا الأمر بعيدٌ عن التأكيد، لأنّ الصورتين المُجمّعتين المتتاليتين هما عموماً متشابهتان جداً، لدرجة أنّه يصعب عليهما التقنُّع فعلياً. إلاّ أنّ ثمّة ظاهرة من التقنيع (نذكّركم أنّه عابرٌ في جوهره) تحدث خلال عملية القطع (coupe)؛ إذ كثيراً ما عُرِضت بعض الأفلام، من خلال زيادة أوقات القطع المفاجئ.

2. من المرئي إلى البصري

1.2 إدراك الفضاء

تعمّدتُ في هذا السياق ألاّ أذكُر عبارة "إدراك بصري" للفضاء: في الحقيقة، إنّ الجهاز البصري، وإن صحَّ القول، لا يملك أعضاءً متخصّصةً في إدراك المسافات، إضافةً إلى أنّ إدراك الفضاء ليس بصرياً بشكلٍ حصريّ في حياتنا اليومية. فمفهوم الفضاء مرتبطٌ بشكلٍ أساسي بمفهوم الجسد وتنقُّله: ونذكر في هذا الصدد وبشكلٍ خاص، الوضعية العمودية وهي من المعطيات المباشرة من تجربتنا، من خلال الجاذبية الأرضية: فنحن نرى الأشياء تقع بشكلٍ عمودي، إلاّ أنّنا نشعُرُ أيضاً أنّ الجاذبية تمُرّ من خلال أجسامنا. فمفهوم الفضاء مرتبطٌ بشكلٍ أساسي باللمس والحركة، كما أنه مُرتبطٌ بالبصر.

دراسة إدراك الفضاء

على خلاف الظواهر الأساسية التي سبق أن تكلّمنا عنها أعلاه، لا يمكننا دراسة إدراك الفضاء، تلك الظاهرة المعقّدة، إلاّ بشكلٍ أوّلي جداً وفي إطار بيئة معقّمة يؤمّنها المختبر.

فعلى سبيل المثال، إنّ عملية التقارُب (convergence) بين العينين، هي في الجوهر، مصدر معلومات حول إدراك العُمق؛



ويُمكننا أن نُظهر أهمية دورها عندما نطلب من شخص أن يقدّر مسافة ضوءٍ مُشعٍّ في ظلام دامس. إلاّ أنّه وفي ظروف الرؤية العاديّة، لا يتمّ استخدام معيار العمق في الواقع أبداً، كما أنّه لا يزوّدنا سوى بمعلومات غير مؤكّدة مقارنةً بمعايير أخرى أقوى منه. هل يجب منذ الآن، أن نُدرج التقارب بين العينين في قائمةٍ تضمّ مؤشّرات العمق (indices de profondeur?) للإجابة عن هذا السؤال يجب أن نأخذ موقفاً، أوضح من الموقف تجاه المُدركات الأساسية، حول نموذج التحليل المُتَّبع (ص 31 س)، وحول مفهومنا لعملية الإدراك في مجملها: فإدراك الفضاء هو منذ الوهلة الأولى مجال دراسة نظرية (Hochberg, 1978).

ثبات الإدراك

بحسب المقياس العياني (échelle macroscopique) فإنّ الخصائص الفيزيائية التي يتّصف بها العالم، لا تعتمد على نظرتنا إليه: فشكل العالم لا يتغيّر تقريباً، كما أنّنا نتوقّع أن نرى فيه بعض العناصر الثابتة من يوم إلى آخر. إنّ إدراك هذه المظاهر الثابتة من العالم (حجم الأشياء، والأشكال، والمواقع، والتوجّهات، وخصائص الأسطح...) هي التي تُسمّى مفهوم ثبات الإدراك: وعلى الرُّغم من تنوّع الأشياء المُدرَكة، يُمكننا رصد الثوابت.

ويجب تقريب هذا المفهوم من فكرةٍ أخرى قريبة منه يُمكن أن نُسمّيها استقرار الإدراك (stabilité perceptive). ويحصل إدراكنا من خلال عمليّات مُعايِنة مستمرّة (تناوب حركات العين وعمليات التثبيت الوجيزة)؛ إلاّ أنّنا لا نعي تعدُّد المشاهد التي نراها على التوالي، ولا الضبابية خلال حركات العين، وعلى خلاف ذلك نفسّرُ إدراكنا على أنّه إدراك مشهدٍ ثابت ومتواصل. وفي سياق الأفكار نفسه، يُمكننا



إضافة مُلاحظات أخرى: وهكذا فإنّ الصورة البصرية التي تتكوّن على الشبكية هي ضبابية جداً، وقليلة الألوان عند الأطراف؛ إلاّ أنّ إدراك أيّ مشهد هو شامل في الرؤية على الدوام، فكُلُّ نقطة فيه قابلة أن تكون مرئيةً (ونحن نتذكّر هذا الاحتمال باستمرار). وبشكلٍ مماثل، نحن نرى بعينينا الاثنتين، إلاّ أنّه ليس لدينا من الواقع سوى صورةٍ واحدة، إلاّ في حال الاستثناء - ومن هنا نشأ مفهوم "عين السيكلوب" الذي يفترض مزج العينين (ص 26).

بصورة عامة، من الواضح أنّ رؤية الفضاء عملية معقدة أكثر بكثير من مجرّد عملية "أخذ الصور" التي تحدث في الشبكية. فثبات الإدراك واستقراره لا يُمكن تفسيرهما إن لم نُسلّم بأنّ الإدراك البصري يفترض، وبشكلٍ شبه أوتوماتيكي، علماً بالحقيقة المرئية.

الهندسة في الفضاء

حسب مقياسنا، يُمكن وصف الفضاء المادّي بواسطة نموذجٍ سهلٍ وقديم، وهو الهندسة بحسب ثلاثة محاور إحداثيّات (axes de coordonnées)، كُلّ اثنين متعامدين في ما بينهما (تُسمّى الإحداثياتُ الإحداثياتِ الديكارتية (cartésiennes)). وهذا النموذج مُستمّد، بتحسيناته المتتالية، من الهندسة الإقليدية (géométrie euclidienne) التي تتميّز من بين أمورٍ أخرى، بأنّها تصف الفضاء من خلال ثلاثة أبعاد. ويُمكن تخيُّل هذه الأبعاد الثلاثة بشكلٍ حدسي، بالرجوع إلى جسمنا ووضعيّته في الفضاء: فالخط العمودي يشير إلى اتّجاه الجاذبية (gravité)، وإلى وضعية الوقوف؛ والخط الأفقي هو خط الكتفين، الموازي إلى أفق الرؤية أمامنا؛ أمّا البُعد الثالث فهو بُعد العُمق، الذي يوازي تقدُّم الجسم في الفضاء. (لا شكّ في أنّه لا يُمكن الخلط بين هذا الفهم الحدسي والهندسة بحدّ ذاتها).



إلاّ أنّ المرحلة البصرية الأولى من معالجة الضوء في الجهاز البصري تقوم على تكوين صورة ذات بُعدين في قعر العين. والصورة الشبكية هي عرضٌ لتصوير درجات الكثافة الضوئية في مختلف أسطح المشهد المرئي، والعلاقة بين الشيء و"صورته" في الشبكية تخضع لقوانين علم البصريات الهندسي (optique géométrique). إنّ وصفة العرض الخاصة بالصورة البصرية التي تتكوّن في العين معروفةٌ منذ العصور القديمة. وكان إقليدس يقول في القرن الثالث ق.م. إنّ صورة شيءٍ في قعر العين تكون صغيرةً إن كان هذا الشيء موجوداً على مسافةٍ بعيدة. ومنذ القرن السادس عشر (عندما كانت الغُرفة المُظلمة (camera obscura) تُلاقي شهرةً كبيرةً) كثيراً ما كانت العين تُشبّه بالغُرفة المُظلمة. إلاّ أنّه تجدر الإشارة، وبكلّ وضوح، إلى أنّ هذا التطابق بين الشيء والصورة معقّدٌ إلى حدّ بعيد لأنّ عرض الصورة يتمّ على خلفيّة كُروية. فالتشابه المُقام مع الغُرفة المُظلمة ذات الجدار الخلفي المُسطَّح، هو إذاً تشبيه تقريبي.

بالإضافة إلى ذلك، أصرُّ على القول بأنّ تكوّن "الصورة" الشبكيّة ليس سوى مرحلة من مراحل معالجة المعلومات الضوئية، كما أنّنا لا نرى هذه الصورة أبداً. فليس مهماً أبداً إن كانت هذه الصورة مُسطّحةً أو مُقوّسة، خلافاً لما كان يُعتقَد في بعض الأحيان. ولنُعطِ مثلاً على ذلك، يفترض بانوفسكي (Panofsky) (1924) أنّه وبما أنّ الصور في الشبكية تتشكّل داخل شبه كُرة، سنرى الخطوط الأفقية أمامنا بحسب الهندسة الكُروية، وهي ستبدو مقبّبةً بشكلٍ بسيط، وكأنّها تتقارَب على جهات حقلنا البصري. إن نظرنا إلى الأمور بهذه الطريقة، فسنعطي أهمّيةً إلى ما يحدث على الغشاء الداخلي من العين، أكثر ممّا يستحق ذلك، كما أنّنا سنفكّر في الأمور بالكثير من الواقعية، وقد أثبتت التجربة أنّنا نُدرِك الخطوط المُستقيمة (droites) مُستقيمةً لا محدودبةً.



وعلم البصريات الهندسي الأحادي العين (optique géométrique monoculaire) كافٍ بحدّ ذاته لإعطاء العديد من المعلومات التي يحلّلها جهازنا البصري في ما بعد من خلال الفضاء: وهذا ما يُسمّى مؤشّرات العُمق. في الواقع، إنّ مُشكلة المساحة البصرية (espace visuel)، هو بشكلٍ أساسي، مُشكلة إدراك العمق، بما أنّ البُعدان الآخران يُدركان بشكلٍ مباشر أكثر وبإبهامٍ أقلّ. إليكم مؤشّرات العُمق الأساسية الأحادية العين (بالنسبة إلى عينٍ جامدة):

1 ـ **المنظور الخطّي** (perspective linéaire): إنّ الأشعّة الضوئية التي تمُرُّ في وسط البؤبؤ تُعطي صورةً عن الواقع (قريبةً جداً من الحقيقة بالنسبة إلى منطقة النُّقرة) يُمكن أن نصفها بتقديرٍ أوّلي كعرضٍ على سطحٍ ما بدءاً من نقطةٍ محدّدة، وهذا ما يُسمّى المنظور المركزي (perspective centrale)، أو المنظور الخطي. وفي هذا التحوّل الهندسي، تُعطي الخطوط المتوازية بالنسبة إلى محور الرؤية (axe de vision) (المُتعامدة مع سطح العرض)، في الصورة نفسها، عدداً من الخطوط المُتشابهة التي تتجمّع في نقطةٍ واحدة (نقطة التقاء المحور البصري (axe optique) مع الشبكية)؛ ويتقلّص عرض أقسام الخطوط المُستقيمة المتوازية بالنسبة إلى سطح الصورة في الصورة نفسها، مع ابتعاد هذه الأقسام في الواقع؛ فالعناصر الموجودة على أبعد مسافةٍ من العين تُعطي صورةً أقرب من محور الرؤية... إلخ. وهذه القوانين بسيطة ومُتعارَف عليها. وهي تتيح لنا أن نفهم أنّ هذا التحوّل البصري يزوّدنا بالكثير من المعلومات حول عُمق المشهد الذي نراه: إذاً فنحن نفهم التقلُّص الظاهر في الحجم على أنّه ابتعادٌ؛ وكذلك التقرُّب بالنسبة إلى المحور البصري أيضاً (أي بالنسبة إلى الأفق). . . إلخ.

إنّ هذه المعلومة ليست مجرّدةً من الإبهام؛ إذ لا يُمكن الانتقال



من مشهدٍ بثلاثة أبعاد إلى صورةٍ ببُعدين دون أن نخسر المعلومات. كما أنّه لا يُمكن "العودة مجدداً" من عرض شيءٍ ما على سطحٍ معيّن إلى الشيء نفسه: فالصورة المعروضة نفسها توازي في الواقعِ طائفةً لا مُتناهية من الأشياء المُحتملة؛ والعديد من الصور تستعمل هذا الإبهام من أجل إحداث تشويش على حجم الأشياء المُصَوَّرة مثلاً. وإن كانت العين تُحلِّل الصور التي تُعطيها الشبكية بشكلٍ صحيح في مُعظم الأحيان، هذا لأنّه، وكما سبق أن رأيناه، يُضيفُ إلى المعلومات التي يُزودنا بها المنظور (la perspective)، مجموعةً من المعلومات الأخرى المستقلّة عن السابقة، والتي من شأنها تأكيدها أو إبطالها. وعندما يندمج المنظور بتدرُّجات القوام (gradients de texture) (انظر أدناه)، فهو يسمح في أغلب الأحيان التمييز بكُلّ سهولة بين الزاوية والحافّة.

بالإضافة إلى ذلك، لا يجب الخلط بين هذا النوع من المنظور، الذي هو نموذجٌ عمّا يحصل في العين (ولذلك سُمّي في القديم المنظور الطبيعي (perspectiva naturalis))، والمنظور الهندسي الذي يُعتمد في الرسم، وفي فن التصوير، في مرحلةٍ لاحقة، والناجم عن توافق تمثيلي اعتباطي بجزءٍ منه، والذي يجب أن يحدث بشكلٍ اصطناعي (ومن هنا كانت تسميته المنظورَ الاصطناعي (perspectiva artificialis)) -حتّى وإن كانت أيٌّ من أنواع المنظورات هذه توصف بحسب الشكل الهندسي نفسه (ص 40 س، ص 208 س).

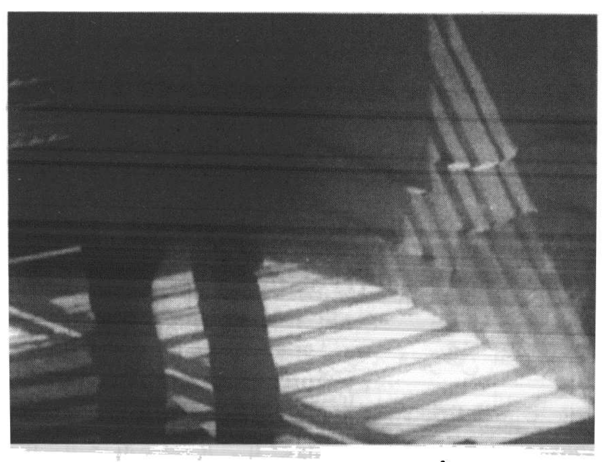
2 ـ **تدرُّج القوام**: يتضمّن المشهد المرئي أشياءَ في خلفيّةٍ محدّدة؛ إلاّ أنّ لأسطح هذه الأشياء بنيات ناعمة منتظمةٍ إلى حدٍّ ما، وهذا ما يُسمّى القوامَ الظاهر. وهكذا فسيكون لحائطٍ من القرميد قواماً مزدوجاً: قوامٌ خشنٌ يتمثّل في اتصال حجارة القرميد بعضها



ببعض، وقوامٌ ناعمٌ جداً يتمثّل في الخشونة المجهريّة في حجر القرميد الواحد. فللمرج الذي نراه من مسافة بعيدة جداً قوامٌ ناعمٌ، وكذلك أرضٌ حجريّة. وبشكلٍ طبيعي، وبصورةٍ طبيعية، فللأشياء التي يصنعها الإنسان بيده عموماً، أنواع قوام منتظمةٌ أكثر (وهذا ينطبق على الأنسجة تحديداً، التي يفترض اسمها في الأجنبية tissu، فكرة القوام texture بحدّ ذاتها). وبما أنّ الأسطُح التي نُدرِكها هي عادةً منحدرةٌ بالنسبة إلى محور الرؤية، فعرض أنواع القوام على الشبكية يولّدُ تغيُّراً تدريجياً في قوام الصورة: وهذا ما يُسمّى تقنيّاً التدرُّج. وبالنسبة إلى بعض المُنظِّرين مثل غيبسون (1979)، فإنّ تدرُّجات القوام هي أكثر العناصر أهميّةً لإدراك الفضاء، كما أنّها تُعطي أكثر المعلومات دقّةً حول مفهوم العُمق.

3 ـ تغيُّرات الإضاءة (variations de l'éclairement): وتندرج ضمن هذه القائمة مجموعةٌ من الظواهر: التبدُّلات المتواصلة نوعاً ما للضياء، والألوان، والظلال الخاصة (ombres propres)، والظلال المحمولة (ombres portées)، والمنظور الجوّي (perspective atmosphérique) (وهو المفهوم الذي يقضي بأنّنا نرى الأشياء البعيدة جداً بوضوحٍ أقلّ، بسبب اعتراض سماكةٍ أكبر من الجوّ). فعلى سبيل المثال، تبدو الأشياء المُضيئة على مسافةٍ أقرب، وتلك التي بلون الخلفية على مسافةٍ أبعد. فتدرُّج الإضاءة (gradient d'éclairement)، أو تغيُّر الإضاءة بشكلٍ تدريجي على سطحٍ ما بحسب انحنائها، المُرتبط بوجود الظّلال الخاصة، مقياسٌ مُهمٌ يُظهر الأشياء بأنّها ذات طبيعةٍ جامدة. وهذه المُتغيّرات كُلّها تُعطينا معلومات مُهمّة عن العُمق، إلاّ أنّها تفتقر إلى الدقّة، وما من نموذجٍ أبسط من ذلك حول المنظور.





القوائم والأنوار، والهندسة تمتزج في إدراكنا للفضاء

(Adolfo Arrieta, El Crimen de la pirindola, 1965).

علاوةً على ذلك، وعلى الرُّغم من أنّ تحرُّك الشبكية متغيّر على الدوام، فنحن لا نفقد استمرارية ما نُدركه. بما يتعلّق بالعُمق والفضاء، فللمؤشّرات الثابتة (indices statiques) مُرادفات ديناميكية: بعبارةٍ أخرى، إنّ مؤشّرات العُمق التي جرى تعدادها للتو تُعطي أيضاً، خلال حركة الشبكية معلومات معقّدة أكثر حول العمق، إلاّ أنّها مكمِّلةٌ بشكلٍ أساسي للمعلومات السابقة. وهكذا، فإنّ المنظور الخطي موجودٌ في أغلب الأحيان في إدراكنا بشكل منظورٍ ديناميكي؛ فعندما نخطو إلى الأمام (في السيارة مثلاً) فالتغيُّر الدائم في الحقل البصري يولّد نوعاً من دفقٍ من التغيُّر المُتواصل على الشبكية. وسُرعة هذا الدفق متناسبةٌ عكسياً مع المسافة (فيبدو لنا أنّ الأشياء القريبة تتحرّك بسُرعة أكبر)، فتُعطي نتيجة ذلك معلومات حول هذه المسافة. واتّجاه الدفق يعتمد على اتّجاه النظرة بالنسبة إلى اتّجاه التنقُّل: فإذا ما نظرنا أمامنا، يكون الدفق موجّهاً بشكل أساسي نحو الأسفل؛ وبالعكس، إذا ما نظرنا إلى الخلف، فيكون موجّهاً بشكلٍ أساسي نحو الأعلى (Gibson, 1966).



ثمّة معلومات أخرى مرتبطة بالحركة، لنذكر مثلاً زاوية الاختلاف (parallaxe) في الحركة (المعلومة التي تُعطيها الحركات النسبية للصور على الشبكية، عندما ننتقل بشكلٍ جانبي) .إذ يبدو الشيء الموجود على مسافةٍ أبعد من نقطة التثبيب (point de fixation) ينتقل في اتّجاه الحركة؛ والعكس صحيح، فيبدو لنا الشيء الموجود على مسافةٍ أقرب من نُقطة التثبيت، وكأنّه يتحرّك في الاتّجاه المُعاكس للحركة. وبشكلٍ طبيعي، عندما يتغيّر التثبيت، تتغيّر النتيجة بنفسها: فإن نظرنا في القطار عبر النافذة مثبّتين الأفق، فستبدو كُلّ الأشياء أقرب من نقطة التركيز، وكأنّها تتحرّك في الاتّجاه المعاكس لحركة القطار؛ والعكس صحيح، فإن نظرنا إلى شيء موجودٍ على مسافةٍ أقرب، فالأشياء الموجودة في الأفق ستتحرّك باتّجاه القطار...

أمّا سائر الحركات، مثل حركات الدوران (mouvement de rotation)، والحركات الشُّعاعية (mouvements radiaux)، (مثلما في حالة شيء يقترب من العين أو يبتعد عنها) إلخ، هي مصادر معلومات حول الفضاء والأشياء الموجودة فيه.

وهنا نُشير إلى مُلاحظتين: **1** ـ هذه المؤشِّرات هي ذات طبيعة هندسية وحركية على حدّ سواء: ومعالجتها لا تتمّ في الشبكية بل في اللحاء؛ **2** ـ هذه المؤشّرات تغيب عن الصور المُسطّحة؛ فعندما نتحرّك أمام لوحةٍ في أحد المتاحف، لا نشعُر في داخل الصورة بزاوية اختلاف الحركة، ولا بالمنظور الديناميكي؛ فالصورة تنتقل بشكلٍ صَلب، وهي تُدرَك على أنّها غَرَضٌ وحيد. وهذا الأمر ينطبق حتّى على الصور المُتحرِّكة: ففي الواقع، لا يجب الخلط بين تصوير المؤشّرات الديناميكية (بواسطة جهاز تصوير متنقّل مثلاً) والمؤشّرات الديناميكية التي تستحثّها حركاتنا كمشاهدين؛ فإن تنقّلنا أمام شاشة سينما أو تلفزيون، فلن يكون هناك وجودٌ لأي منظور ديناميكي،



وأيّ زاوية اختلاف للحركة، يستحثّهما تنقُّلنا. فعلى سبيل المثال، إن كان هُناك غرضٌ يُخفي آخر في أحد الأفلام، فلا يُمكن أن نرى الغرض المخفيّ إلاّ إن شاءت آلة التصوير أن تتنقّل (ص 122)، أمّا كُلّ تنقّلاتنا الخاصة فلن تُفيد بشيء (وهذا ما ذكّر به غودار في أحد مشاهد فيلم الـ Carabiniers (الدركي الإيطالي)، حيث يقوم أي شخصٍ يرتاد السينما للمرّة الأولى، بمحاولة الوقوف على رأس أصابعه، على أمل أن يرى جسد امرأةٍ عارية في مغطسها).

في النهاية، ثمّة مؤشّرات تُشرِك في عملها الرؤية بالعينين (vision binoculaire). خُلاصة القول، إنّ المُشكلة هي التالية (وقد اعترف بها ليوناردو دا فينشي (Léonard de Vinci): بما أنّ هناك صورتين شبكيّتين مختلفتين لتثبيت مُعيّن، فكيف لنا أن نرى الأشياء على أنّها واحدة (وناتئة)؟ والإجابة عن هذا السؤال، التي ليست مكتملةً تماماً لتاريخنا هذا، تعتمد على مفهوم النقاط الموازية (points correspondants): فقد أُثبِتَ (هندسياً) أنّه لنقطة تثبيت معيّنة، هناك مجموعة نقاط من الحقل البصري الذي نراه بعينينا الاثنتين على أنّها واحدة؛ فالصور الشبكية اليسارية واليمينية لكُلّ واحدةٍ منها تُشكّل أزواج نقاط موازية.

وعندما نثبّت غرضاً على مسافةٍ قريبة جداً، فثمّة تنافرٌ بين محورين بصريّين لعينينا الاثنتين، لا أحد منهما موجّهٌ بشكلٍ مستقيم أمامنا. إلاّ أنّنا وبشكلٍ غير موضوعي، نرى هذا الغرض بحسب اتّجاهٍ واحد؛ وللدلالة على هذا الاتّجاه نُسمّيه "الاتّجاه غير الموضوعي"، الذي يربط الغرض بـ "العين السيكلوبية" الخرافية التي تقع بين العينين الاثنتين. فكُلُّ الأغراض التي تقع على الاتجاهين البصريّين الأساسيّين (اتّجاهَي المحورين النظريّين) يجري إدراكها على أنّها في الاتّجاه غير الموضوعي نفسه. وعندما تُحرّكُ نُقطةٌ في الفضاء نقطتين



غير متوازيتين على الشبكيّتين، يحدث اختلالٌ بين الصورتين الشبكيّتين لدينا، أو اختلافٌ شبكي (disparité rétinienne). إن كان هذا الاختلاف كبيراً، فسنرى النقطة مزدوجةً، (وهذا الأمر غير مُزعج أبداً لأنّ النقطة بعيدةٌ حُكماً عن نُقطة التثبيت)؛ وإن كان ضعيفاً نسبياً، فسنراها على أنّها واحدة، ولكن بعُمق مُختلِف من نُقطة التركيز: وهذه ظاهرةٌ مهمّةٌ جداً تُسمّى العُمق المِجسادي (profondeur stéréoscopique).

والصور لا تخضع لظاهرة الـ stéréopsie، بخلاف مُهِمّ، يتمثّل في حالات الصور المصنوعة خصّيصاً لخلق هذا التأثير. ومبدأ الصورة الناتئة يعود إلى ويتستون (Wheatstone)، مُخترع المِجساد (Stéréscope) وهو جهازٌ يهدِفُ إلى تقديم الصورة إلى كُلّ عين: فمن خلال احتساب الفوارق بين الصورتين بشكلٍ مُتقَن، يُخلق تأثير العُمق المِجسادي المماثل للتأثير الواقعي. وقد سَهُلَت عملية الحساب كثيراً، وأصبحت أوتوماتيكية خصوصاً، مع جهاز التصوير الفوتوغرافي: جهاز مُزدوج للصور المُتزامنة. عدستاه مفصولتان إحداهما عن الأخرى مسافة الفصل نفسها بين العينين تقريباً. وهو ينتج الصفائح التي تتضمّن صورتين للمشهد نفسه حائدتَين بشكلٍ بسيط، يكفي أن ننظر إليهما بواسطة مكبّر للصور بعينيّات تبتعد عن بعضها بنفس المسافة، كي نشعر بإحساسٍ كبيرٍ بالعُمق. وقد لاقى هذا الجهاز رواجاً كبيراً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفي بداية القرن العشرين أيضاً.

وعلى الرغم من فرق الأجهزة، فمبدأ السينما الناتئة هو نفسه بالتحديد: فهناك صورة مزدوجة تُعرَض على الشاشة، وهي تمثّل عرضَي شبكيّتين متوازيتَين، وهُناك نظّارات خاصّة تسمح بانتقاء الصورة الموجّهة إلى كُلّ عين، وهي في ذلك تحوّل دون أن تلتقِط



العين اليُسرى المعلومة الموجّهة إلى العين اليُمنى، والعكس صحيح (وذلك إمّا من خلال عملية تصفية عبر عدسات حمراء/ خضراء تنتجُ صوراً رماديةً، أو من خلال استعمال عدسات مُستقطبة أفقياً وعمودياً، تتيح الحصول على صورٍ ملوّنة).

2.2 إدراك الحركة

في هذه الفقرة نُعالِجُ مُشكلةً متعدِّدة الجوانب؛ إذ يمكننا أن نهتمّ بالطريقة التي نرى من خلالها حركة الأشياء، كما بالسبب الذي يجعلنا نرى العالم جامداً في الوقت الذي نؤدّي فيه حركاتنا الخاصة، وبالعلاقات التي تربط إدراك الحركة بالاتّجاه وبالنشاط الحرَكي.

نماذج إدراك الحركة

كثيرةٌ هي النظريّات التي تهدف إلى تفسير إدراك الحركة؛ أمّا النظرية المُعتمدة عموماً، فهي تلك التي تعزو الإدراك إلى ظاهرتين أوّلهما: وجود كُشّافٍ للحركة في الجهاز البصري، يُمكنها ترميز إشارات تطال نقاطاً مجاورةً على الشبكية، وثانياً: وجود معلومةٍ عن حركاتنا الخاصة، تسمح بألاّ نُعطي إلى الأشياء المُدرَكة حركةً ظاهرية بفعل تحرُّكاتنا الخاصة وحركات عينينا.

وكُشّاف الحركة هي خلايا متخصّصة تتفاعل عندما تستَحثّ في الشبكية، الخلايا المُستقبلة المجاورة لبعضها بشكلٍ سريعٍ ومتتالٍ. واكتُشِف هذا النوع من الخلايا، ذات الحقل المُستقبِل الكبيّر نسبياً، في الستينيّات، وذلك في لِحاء الهرّ، على يد هوبل وفيزل (Hubel et Wiesel) (جائزة نوبل 1981)؛ وبعض هذه الخلايا يستجيب لاتّجاه الحركة، والبعض الآخر إلى سُرعتها. وتفترِض تجارِب أخرى أنّ الإنسان يملك نوع الخلايا نفسه. وأشهر هذه الإشارات في هذا المجال، هي تلك المكوّنة من مجموعة التأثيرات اللاحقة المُرتبطة



بالحركة: فإن نظرنا لفترةٍ طويلةٍ جداً (دقيقةٍ واحدة) إلى حركةٍ منتظمة - ومن الأمثلة التي غالباً ما يجري إعطاؤها، مثل الشلّال - ونقلنا نظرنا في ما بعد إلى غرضٍ ثابت، فسيبدو لنا أنّ هذا الأخير يتحرّك بحركةٍ معكوسة. وهذا ما يفترِض أنّ الخلايا المُحرَّكة خلال فترةٍ محدّدة، تظلّ تعمل بُعيد انتهاء التحرُّك، فتقرأ عدم الحركة المفاجئ على أنّه حركةٌ معكوسةٌ.

أمّا بالنسبة إلى المعلومة حول تحرُّكاتنا الخاصة، فقد لاحظ هلمهوتز (Helmhotz) منذ عام 1867، أنّ من المهم أن نعرِف باستمرار وضعيّة عينَينا وأجسادنا، كيلا نخلُط بين حركات الواقع الذي نراه وحركات عينينا. وبما أنّ المعلومات حول حركات العين تفتقر إلى الدقة، يعتقدون اليوم أنّ حدس هلمهوتز صحيحٌ، شرط أن يُنسب دور المزوِّد بالمعلومات لا إلى ردّات فعل عضلات العين، بل إلى الحركة الصادرة عن الدماغ.

وكما في كُلّ ظاهرةٍ مُضيئة، فنحن لا نُدرِك الحركة إلاّ ضمن حدودٍ معيّنة، فإن تحرَّكت صورة الشبكية لحافّةٍ بصريةٍ ما ببُطءٍ شديد، فلن نراها تتحرّك؛ وإن تحرَّكت بسرعة فائقة، فلن نرى سوى صورةٍ مُشوّشة. أمّا العتبات المتوازية، عتبات الحد الأدنى والأقصى، فتعتمد على العديد من المُتغيّرات: أحجام الغرض، الإضاءة والتبايُن، والبيئة. ومن الصعب إدراك حركة غرضٍ ما على حقلٍ لا قوام له (غيمةٍ مرتفعة جداً وسط السماء، أو سفينة في المحيط عند الأفق: فستصبح رؤية حركته سهلة كثيراً إذا ما نظرنا إليه عبر نافذة، تلعبُ حافّتها دور نُقطة الاستدلال). ولنأخذ مثالاً آخر على ذلك، وهو مثال الحركة الحسيّة الحركية بشكلٍ ذاتي (mouvement autokinésique)، والذي يجعلنا نرى ضوءاً صغيراً في الظُّلمة وكأنّه يتحرَّك بشكلٍ عفوي، بتحرُّك حركات العين، وذلك بسبب غياب الإطار المرجعي.



افترضنا حتى الآن أننا نُدرِك حركة غرضٍ حقيقي موجود في حقلنا البصري. ولكن، ومنذ زمنٍ بعيد، لوحِظ أنه يُمكن إدراك حركةٍ ما، في بعض الظروف، وفي غياب أي حركةٍ حقيقية. وهذا ما يُسمّى الحركة الظاهرة (mouvement apparent).

والتجربة الأساسية هي من أثبتت صحّة هذا المفهوم (Wertheimer, 1912): يتمّ تحديد نُقطتين مُضيئتين، لا تبتعدُ إحداهما عن الأخرى كثيراً في الفضاء، ويتمّ تغيير الفترة الزمنية الفاصلة بينهما. طالما أنّ فترة الوقت الفاصل بين الومضتين، صغيرةً جداً، فهما تُدركان على أنّهما مُتزامنتان. وفي حال العكس، أي، إن كانت الفترة كبيرةً جداً، فنرى الومضتين على أنّهما حدثان منفصلان ومتتاليان. وفي المنطقة المتوسّطة - من 30 إلى 200 بالألف من الثانية - تولد الحركة الظاهرة. وقد أُحصيَ العديد من الحركات المُختلفة التي جرى تصنيفها بواسطة أحرفٍ من الأبجدية اليونانية: الحركة ألفا، هي حركة تمدُّدٍ (mouvement d'expansion) أو تقلُّص (mouvement de contraction) (مع ومضتين تقعان في المنطقة نفسها، ولكن بحجمين مُختلفَين)، والحركة بيتا التي تتناسَب مع التجربة الموصوفة أعلاه (حركة انتقال نقطةٍ إلى أخرى)، إلخ. ومجموع هذه الظواهر التي يختلف أحدها عن الآخر، إلاّ أنّ بعضها يتّصل بالبعض الآخر، غالباً ما يُسمّى مفعول الفي (effet fi) التقرير المُلائم في كتاب ميرلو بونتي (Merleau-Ponty, 1945)).

وقد وضع فرتيمر الفرضية الأساسية حول هذا الموضوع، وهي لا تزال صالحة حتى أيّامنا هذه: الأمر يقوم على عمليّات تحدث في المنطقة التي تقع بعد الشبكية. لا شَكَّ في أنّ تفاصيل هذا الشرح تطوّرت منذ عام 1912، إلاّ أنه لا يزال هناك الكثير من المسائل التي



لم تجِد حلولاً مناسبة. ونحن نعرف تقريباً أنواع الميزات في الغرض التي تنقل الشعور بالحركة (الضياء أكثر من اللون، واللون أكثر من الشكل). وهناك أسباب موجِبة تجعلنا نعتقد أنّ ثمّة حوافز معقّدة تجري معالجتها، في الحركة الظاهرة، في الطريقة نفسها التي تجري فيها معالجتها في الحركة الحقيقية. كما نعلم أيضاً أنّ الحركة الظاهرة حسّاسةٌ جداً إزاء التقنيع: فمن السهل جداً إزالتها إن أقحمنا حقلاً مُضيئاً متّسقاً بين الحافزين الاثنين اللذين من المُفترض أن تخلق هذه الحركة. بيد أنّه ليس لدينا معلومات أكيدة جداً بعد، حول العلاقة القائمة بين إدراك الشكل، وإدراك الحركة. وكان بإمكاننا أن نستحِثّ حركات ظاهرة بواسطة حوافز متتالية بأشكال مُختلفة جداً؛ وهكذا نشعر أنّ هذه الأشكال، لا تتحرّك فحسب، بل يتحوّل شكل كُل واحدة منها كي يُصبح بشكل الأخرى (وهذا ما يحدث في الصور المُتحرّكة كما في تلك التي يُعِدّها روبرت برير (Robert Breer) أو نورمان ماكلارين (Norman McLaren) ـ إلاّ أنّ هذه التجارب يصعُب تفسيرها نظرياً.

مثال السينما

تستعمل السينما صوراً جامدةً، تُعرض على شاشة بطريقةٍ منتظمة، وتفصلها صور سوداء ناتجةٌ عن احتجاب عدسيّة الكشّاف الضوئي بواسطة جناحٍ يقوم بحركة دائرية، خلال تنقّل الفيلم من صورة مُجمّعة إلى التّالية. وهكذا يجد المُشاهد نفسه أمام حافِزٍ ضوئي مُتقطِّع، يوحي بأنّه متواصل (إن ألغي التلألؤ)، كما يوحي بحركةٍ داخلية في الصورة بواسطة حركةٍ ظاهرة من الحركات التي تنتمي إلى فئات المفعول في d’effe-phi. إضافةً إلى ذلك، فالحركة الظاهرة في السينما تفترض وجود حوافز متتالية ومُتشابهة جداً، أقلُّه ضمن السطح نفسه؛ وهذا ما يجعلنا نعتقد أنّه يتوخّى الآلية نفسها



كما في إدراك الحركة الحقيقية. ونتائج هذه الفرضية (التي تُعَدُّ اليوم من بين الفرضيّات الأكثر ترجيحاً) واضحة: فالحركة الظاهرة في السينما لا يُمكن تمييزها عن الحركة الحقيقية من وجهة النظر الفيزيولوجية. ففي هذا الحالة نشهدُ على ما يُسمّى الوهم البصري التام (illusion perceptive parfaite)، التي تعتمد على إحدى الخصائص الفطرية الخاصة بجهازنا البصري (Münsterberg, 1916). والتطوّرات الأخيرة في دراسة الإدراك البصري تُثبت فرضيّات مدرسة دراسة الأفلام (Filmologie) (1947 ـ 1950) بشكلٍ فاضح، التي كانت في الماضي أكثر حدسيةً منها علمية، والتي أُعيد التذكير بها، وتنظيمها بشكلٍ خاص، في أولى مقالات كريستيان ميتز (1964 ـ 1965)[2].

بالإضافة إلى ذلك، وكما سبق ذكره أعلاه، إن كان إقحام صورةٍ مجمّعةٍ بيضاء يوقف الحركة الظاهرة من خلال تأثير التقنيع، إلاّ أنّه يبدو أنّ الأسود بين الصور المُجمّعة، يؤدي دوراً آخر، وهو دور "تقنيع الدوائر (Anderson & Anderson, 1978). وهكذا تجري إزالة المعلومة المفصّلة حول الدوائر بشكلٍ مؤقّت عند إقحام كُلّ صورةٍ سوداء بين صورتين مُجمّعتين مُتتاليتين، وقد يُفسّرُ هذا النوع من التقنيع بالتحديد عدم تكدُّس الصور المتواصلة بسبب مفعول ثبات الصورة الشبكية: ففي كُلّ لحظةٍ، لن نُدرِك سوى الوضعية الحالية على الشاشة، لأنّ السابقة جرى "محوها" من خلال التقنيع. ولنذكر أخيراً، أنّه بُعيد نشر تجارب فرتيمر، ذكرَ فريديريك تالبو (Frederick

---

(2) في هذا السياق، لا يجب فهم مصطلح "الوهم" في المعنى المعرفي له (فالمقصود ليس الغش). فبعض الكتّاب مثلاً كورّي (Currie) 1995))، يرفضون فكرة الوهم الإدراكي، مُفضّلين الكلام عن حركة حقيقية، ولكن خاضعة لبعض الشروط عند إدراكها. يبدو لي أن هذا التمييز مُعقّد جداً؛ فالواضح هنا أنّه من الممكن إدماج الدماغ لخلق شعورٍ بالحركة.



(Talbot في أحد أوّل الأبحاث حول السينما (1923)، نظرية الحركة الظاهرة من خلال مفعول الـ في، كما أعاد مونستيربيرغ الكلام عنها بشكلٍ تفصيلي ابتداءً من عام 1916. إلاّ أنّه من المدهش أنّه ما زال هناك في عام 2010، العديد من الكتّاب الذين، وبجهلٍ منهم، يخلّدون النظرية الخاطئة القائلة بأنّ ثبات الصورة الشبكية هي السبب في إيجاد الحركة الظاهرة في السينما. إنّ ثبات الصورة الشبكية موجودٌ بلا شكّ، إلاّ أنّه وإن أدّى دوراً في السينما، فلن يقوم سوى بخلق فوضى من الصور المُتخلِّفة (images rémanentes). أمّا في سائر أنواع الصور المُتحرِّكة، وخصوصاً صور الفيديو، فالمفعول "في" هو مسؤولٌ أيضاً، وبشكلٍ أساسي، عن إدراك الحركة، إلاّ أنّ ظواهر التقنيع هي أقلّ وضوحاً في هذه الحال.

3.2 المقاربات الكبيرة في الإدراك البصري

إنّ المسائل التي عالجناها للتو، تتعلّق بالفئات الأساسية الخاصة بالفضاء والوقت؛ فهي إذاً تعتمد على مفهومنا لما هو مرئيٌّ، وبصري، وللعلاقة بينهما التي تتجلّى في عملية الإدراك. ومنذ حوالى ثلاثة عقودٍ، انحصر النقاش بمُقاربتين مُهمّتين، من خلال مُتغيّراتهما المتتالية: مقاربةٌ تحليلية (approche analytique)، ومُقاربةٌ تركيبية (approche synthétique).

المُقاربة التحليلية

كما يشير اسم هذه المُقاربة، فهي تنطلق من تحليل تحرُّك الجهاز البصري بواسطة الضوء، من خلال السعي إلى موازاة المُركّبات المُنفصلة بمظاهر مُختلفة من تجربة الإدراك الحقيقية. وقد جرى تأييد هذه النزعة من بين أمورٍ أخرى، من خلال بحثٍ عن بنية الدِّماغ، يهدف إلى إثبات وجود خلايا مُتخصّصة في وظائف أساسية



مثل إدراك الحروف، والأسطُر، والحركات الوحيدة الاتّجاه (mouvements directionnels)... إلخ. ومن أبرز النظريّات التي تمثّل هذه المُقاربة بشكلٍ نموذجي، النظريات الخوارزمية (théories algorithmiques)، التي لاقت رواجاً كبيراً في الستينيّات - **حيث كان يُعتَقد، مع ظهور المعلوماتية، أنّه يمكن لتحليلات توافيقية** (des combinatoires) معقّدة كثيراً، أن تفسّر كُلّ الظواهر الطبيعية. فبالنسبة إلى هذه النظريات، يولّد جهاز الإدراك مُدركات حقيقية (percepts véridiques)، أي متطابقة مع واقع العالم المُحيط، تسمح بالقيام بالتنبّؤ بشكلٍ خاص، من خلال مزج متغيّرات بحسب بعض القواعد.

أمّا الميزة الثانية اللافتة في هذه النظريات، فهي أنّها تعتقد أنّ المعلومة الموجودة في الصورة الشبكية غير كافية من أجل إدراك الأغراض في الفضاء بشكلٍ دقيق، وأنّ هذا الأخير يستلزم اللجوء إلى مصادر أخرى؛ هكذا فهي تُدخِلُ ضمن حساباتها الخوارزمية المُتغيّرات الباطِنة (variables intrinsèques) المُستخرجة من تحليل المعلومة الشبكية، وكذلك المُتغيّرات الظاهرية (variables extrinsèques)، المُرتبطة بأحداث أخرى (الإشارات التي توجّه حركات العين، الذاكرة، إلخ). وهاتان الميزتان بالذات كانتا موجودتين في أقدم النظريات التحليلية، تلك التي يُسمّونها في بعض الأحيان النظريات التجريبية؛ فمنذ دو بركلي (De Berkeley) (1709) إلى هلمهوتز (1850)، كان ثمة إصرارٌ حول العلاقة، والترابطات التي أثبتتها التجربة، بين المُعطيات البصرية، والمُعطيات غير البصرية (ومن هنا كان اسم الترابطية (associationnisme) الذي يُطبّق على هذه النظريات في بعض الأحيان). وكانت هذه النظريات القديمة تُصرُّ كثيراً على التمرُّن



الذي يقود إلى إقامة ترابط مع المعلومات اللامُتجانسة، وإلى إدماجها.

وتعتمد النظريات التحليلية على ما يُسمّونه فرضيّة الثابتية (hypothèse d'invariance). فلصورة معيّنة من الصورة الشبكية، أعدادٌ لامتناهية من الأغراض، يُمكنها أن تُعطي هذه الصورة. وفرضيّة الثابتية تقوم على افتراض أنّه، ومن بين هذه الفئة من الأغراض، ينتقي المُشاهِدُ غرضاً واحداً؛ والنموذج التجريبي يفترض إذاً تطبيقاً مُكرّراً لهذه الفرضية، بحسب نمط "التجربة والخطأ": فإن اتّضح أنّ التطبيق خاطئ، "يُعيد النظام البصري النظر"، في فرضيّات الثابتية التي سبق أن أطلقها، فيُطلق أخرى، بحيث يُطابق كُلّ الفرضيات مع صورةٍ محتملة بحسب التجربة وعلاقات الترابط. وفرضية الثابتية مُرتبطة بظاهرة ثبات الإدراك (constance perceptive): مثلاً ثبات التوجُّه، حيث يبقى توجُّه الأغراض مُدركاً على أنّه ثابتٌ على الرغم من تغيُّر الصورة الشبكية، ينجم عن حسابٍ خوارزمي يتضمّن في ما يتضمّنه، توجّه الجسم المُسَجَّل؛ أمّا ثبات الحجم فيجري الحصول عليه من خلال حساب خوارزمي يربط الحجم الذي تُعطيه الشبكية مع معلومةٍ تتعلّق بالمسافة، إلخ...

وفي هذه النظريات التي تجمع بين البصري وغير البصري، يضطلعُ المُشاهِدُ بدورٍ مُهم. أوّلاً، فهو يُظهر ميولاً، عالميةً نوعاً ما، مثل الميل إلى التساوي في البُعد (tendance à l'équidistance)، (فعندما تفتقر مؤشّرات المسافة إلى الوضوح، تبدو الأشياء وكأنّها على مسافةٍ متساويةٍ بعضها من بعض)، أو الميل إلى المسافة المُحدّدة (tendance à la distance spécifique) (أمام معلومة غير كافية عن المسافة المُطلقة، نحن نميل إلى رؤية الأغراض دوماً على المسافة نفسها، حوالى المترين). وبشكلٍ عام، يمكننا القول: إن لم يكُن الجهاز البصري يمتلك كُلّ



المعلومات الأساسية كي يفسِّر ما يراه، فسيؤثر اختراع الأجوبة في عدم المجاهرة بأيٍّ منها. وبالإضافة إلى ذلك، فاللقاءات المتكرِّرة مع العالم المرئي، تُرسي عادات تترجمُ بدورها بتوقّعات إزاء نتائج الأفعال الحسية ـ الحركية (actes sensori-moteurs). وهذه التوقّعات هي بجُزءٍ كبير، مصدر فرضيات الثابتية التي تُطلَق على الأشياء في العالم البصري.

ومن الأمثلة التي غالباً ما تُعطى في هذا السياق، مثل ما يُسمّى الهضبة. فبالنظر إلى عدم دقّة المساحة الدلالية للكلمة (فليس للهضبة حجمٌ ثابتٌ حقاً)، ونظراً إلى أنّ حجم الهضاب في الطبيعة يتغيّر في الواقع كثيراً، فمن الصعب تقدير الحجم الحقيقي لهضبة نراها في أحد المشاهد، في غياب نقاط استدلالٍ بصرية أخرى. وقد استغلّ بيل فيولا (Bill Viola) في فيلمه هاتسو يوم (Hatsu-Yume) (1981) هذا الالتباس، وتحديداً في أحد المقاطع حيث صوّر صخوراً منفردةً على أحد الشواطئ، ثمّ مع صوَر بشرية تتراءى من بعيد، هكذا بدت الصخور ضخمةً، إلى أن مَرّ بعض الناس بقربها، فأعادوها إلى أحجامها الصحيحة (والمتواضعة).

المُقاربة التركيبية

على خلاف المُقاربة السابقة، تقوم هذه المقاربة على إيجاد صور مُتطابقة لإدراك العالم المرئي في الحافز وحده. وبالنسبة إلى هذه المُقاربات، فإنّ الصورة البصرية على الشبكية (مع التعديلات التي تطرأ عليها بحسب الوقت)، تحتوي على كُلّ المعلومات اللازمة لإدراك الأغراض في الفضاء، لأنّ جهازنا البصري مُجهّزٌ بما فيه الكفاية كي يُعالجها في هذا النحو. وقد تمّ تقديم هذه المُقاربة منذ القرن التاسع عشر على يد أتباع الفطرانيّة (هيرينغ) (Hering)، الذي وكما يشير إليه اسمه، عُرِف باعتراضه للنظريات التي تفترض فترة



تدرُّب في مجال البصريات. وفي بداية القرن العشرين، كان ثمّة تشديد (يدعمه منظّرو الشكل (Gestalttheorie) أيضاً) على قدرة الدماغ الفطرية على تنظيم ما يراه بحسب القوانين العالمية. وقد كان ج.ج. جيبسون (J.J. Gibson) ومدرسته أيضاً، يتبعون هذه المُقاربة بطريقة أخرى من خلال النظرية التي أوجدوها والتي عُرفت بالنظرية النفسية الفيزيولوجية (théorie psychophysique)، ومن ثم بالنظرية البيئوية الخاصة بالإدراك البصري (théorie écologique de la perception visuelle).

والفريد في نظرية جيبسون هي أنّها تعتبر أنّ التغيُّرات التي تطرأ على الصورة الشبكية كُلاّ غير قابل للتجزئة، والتحليل. فبالنسبة إلى هذا المُنظِّر، لا وجود للعناصر التي نحصل عليها من خلال التحليل إلاّ في عالم المُختبر المُصطنع، حيث يجري استبيانها، لا في الإدراك اليومي العادي: ومن هنا اقترح مقاربةً ترفض دراسة تجارب مخبريّة، ولا تعتبر عملية الإدراك سوى عملية طبيعيةٍ. وبحسب هذه النظرية، كُلّ صورة شبكية تُعطي صورةً شاملةً وحيدةً. أمّا مُتغيّرات عمليّة الإدراك هذه، التي يصعب إدراكها بالنسبة إلى النظريات التحليلية، فهي أكثر تعقيداً من حيث البنية؛ فمفهوم المُتغيّر المُعقّد تدخل في صميم نظرية جيبسون؛ فتدرُّج القوام هو أحد الأمثلة التي تُعطى باستمرار في هذا السياق: إذ يجري إظهاره على أنّه أحد المتلازمات، في الحافز، لإدراك الأسطح المنحدِرة (أي إنّ تدرُّج القوام في الصورة الشبكية هو الحافز لإدراك تغيّر متواصل في المسافة). وفي هذه المُقاربة، إنّ الانقطاعات المُضيئة في الصورة الشبكية هي معلومةٌ حول الفضاء، لا غير (فهي ليست بصورٍ عن الفضاء التي يجب تفسيرها في ما بعد).

وعلم "البيئة" عند جيبسون كثيراً ما ينطبق على الهواء الطّلق



(ما زالوا يفترضون أنّ الجزء العلوي من الحقل البصري هو السماء). فالصورة الشبكية لغرضٍ تُحدِّدها الأسطح المُلامسة لهذا الغرض: فثبات الإدراك هو إذاً نتيجة مباشرة للإدراك الطبيعي للأغراض ذات القوام على أسطُحٍ ذات قوام. فليس من المهم أن نعرِف المسافة **المؤدّية إلى غرضٍ ما، لنعرف ما هو هذا الغرض، ولا أن نكون قد** رأيناه مُسبقاً لنراه بحجمٍ مُعيّن وشكلٍ معيّن. في النهاية، يكتسب الدفق الشبكي، في هذه المقاربة، أهميّة معيّنة، لأنّ كُلّ تنوّع في حركة الغرض، أو في حركة المُشاهد ينتج رسماً مُحدّداً (وحيداً) حول التحوّلات على الشبكية: فعلى سبيل المثال، تُدرَك حركة غرضٍ ما بالنسبة إلى أغراض أخرى عندما تحتوي الصورة الشبكية على تحوّلٍ منظوريٍّ مُرتبطٍ بانسدادٍ بصريٍّ حركي (فالغرض الذي يتحرَّك يُغطّي قوام السطح الواقع خلفه أو يزيل الغطاء تدريجاً عنه - راجع "مفعول الشاشة" [ص 122]).

فالإدراك بالنسبة إلى جيبسون، هو إدراك خصائص البيئة بالنسبة إلى المخلوقات التي تعيش فيه. والضوء يُزوّدنا بكُل المعلومات الضرورية لذلك، من خلال المنظور الديناميكي (العلاقة بين الإنسان والبيئة) والبُنيات الثابتة (الأحداث والأشياء في البيئة). ودور الجهاز البصري لا يقوم على تفكيك رموز المعلومات الواردة، ولا على تكوين مُدرَكات، بل على استخراج المعلومات؛ فالإدراك عمليةٌ مباشرة.

أيّ مُقاربة هي الأفضل؟

إنّ السؤال ينمّ بلا شكّ عن سذاجةٍ في التفكير: فأيُّ مقاربةٍ من هاتين المُقاربتين تغذّيها كميّات كبيرة من المُعطيات التجريبية التي تُثبتهما. فهما إلى حدٍّ ما، غير مُتناقضتين حقاً، لأنّ أغراضهما ليست متشابهةً تماماً. فعلى حدّ قول روك (Rock) (1975)، هُما تتناولان



أسلوبين مُختلفين من الإدراك: أسلوب الثبات (mode de la constance)، الذي يطغى على حياتنا اليومية، وأسلوب الجوار (mode de la proximité)، الذي قلّما يرتبط بتصرّفاتنا الاعتيادية، إلاّ أنّه يؤدي دوراً مهمّاً في عمليّة الإدراك الشامل. بالإضافة إلى ذلك، فالمُتغيّرات الحالية الخاصة بالمُقاربتين الكبيرتين ("البنائية" التابعة لجوليان هوشبيرغ (Julian Hochberg) من جهة، والنظرية "البيئية" الخاصة بجيبسون من جهةٍ أخرى)، هي أقلّ تعارُضاً من المُتغيّرات القديمة. هكذا فثمّة مشكلتان كانتا تُعتبَران ساخنتين حتى بداية القرن العشرين، هي اليوم شبه منسيّة: 1 ـ التعارُض بين الفطريّة والتدرُّب في مجال البصريات ما عاد مطروحاً اليوم؛ فالكُلُّ يعتبر أنّنا نتمتَّع بطاقة فطريّة للتعلُّم، أو أنّ الإدراك فطريٌّ عند حديثي الولادة، إلاّ أنّه مُكتسب عند البالغ، حيث يتعلّمه 2 ـ التعارُض بين الاستعمال الحصري للمعلومات البصرية ودمج المعلومات البصرية بالمعلومات غير البصرية ضعُف كثيراً منذ الخلاف القائم بين نظريّة الشكل Gestalttheorie والترابُطية.

أمّا المشكلة الأساسية التي ما زالت مطروحةً: هل من مُلكية جديدة (على شكل "المقياس الفضائي الشامل" échelle spatiale globale)، التي طرحها جيبسون) تظهر عندما تكون المعلومة البصرية موجودةً بشكلٍ مترابط على كُل سطح الشبكية؟ أليس هناك، وبخلاف ذلك، مجموعةً من الأحداث الواضحة والمستقلّة فقط؟ عملياً، كُلّ التطوّرات الحديثة في فهم كيفية عمل الدماغ تفترض أنّه لا يعتمد فقط على ترتيب أعدادٍ كبيرة من الوحدات المتخصّصة ضمن سلسلات، ولكن على عمليّات شاملة أو لا مركزية تفترض وضعها بشكل متوازٍ و/ أو مُستعرِض. ليس من المحظور الاعتقاد بأنّ المتغيّرت المعقّدة للرؤية بحسب جيبسون تفترض هذا النوع من العمل.



خاتمة: العين والصورة

لا صورة من دون إدراكٍ للصورة، وقد سمحت دراسة ميزات الإدراك الكبيرة، وإن كانت بشكلٍ سريع، تفادي العديد من الأخطاء حول فهم الصورة. لأنّه وإن تمّ إيجاد الصورة بطابع ثقافي، إلاّ أنّ رؤيتها شبه فورية. وقد أثبتت دراسة الإدراك بين الثقافات أنّ أشخاصاً لم يسبق لهم أن تعرّضوا إلى مثل هذه التجربة، يمتلكون مقدرةً فطرية لإدراك أغراضٍ تظهر في إحدى الصور، وكذلك ترتيبهم ضمن مجموعة، وإعطائهم الوسائل التي تخوّلهم من استعمال هذه المقدرة، وتفسير ماهية الصورة لهم (Deregowski, 1980). لطالما أخِذ على الدراسات حول إدراك الصور نزعتها إلى العِرقية، واستنتاج الخُلاصات التي يُمكن تعميمها على العالم، من تجارب تمّت في مختبرات البلدان الصناعية. ذلك صحيحٌ في بعض الأحيان، إلاّ أنّه من المُفيد أن نذكر أيضاً، أنّ إدراك الصور مبدئياً، وعلى الرُّغم من أنّنا لم نتوصّل إلى فصله عن تفسيرها (وهذا الأمر ليس سهلاً دائماً)، عمليةٌ خاصةٌ بالجنس البشري، إلاّ أنّه تمّت تقويتها فقط عند بعض المجتمعات. فالجزء المتعلّق بالعين هو نفسه عند الجميع، ولا يجب التقليل من أهميّته.



الفصل الثاني

الصورة، الإدراك، والعالم الخيالي

1. النظر إلى الصور

1.1 العين والنظر

العين ليست النظر، ذلك أنّ المعلومة البصرية تتكوّن عن طريق فلان وإلى فلان. ويخضع إدراك الصور خصوصاً للقوانين العامة العائدة للإدراك. ومع مفهوم النظر، نبتعد عن مجال ما هو مرئي بشكل محض: فالنظر هو ما يُحدّد قصديّة البصر، وهدفه، في كُلّ ما لهذين المفهومين من معنى. وما هو سوى البُعد الإدراكي الخاص بالإنسان، ويختصّ بالنيّة، وبالانتباه أيضاً، ويتجلّى من خلال بحثٍ بصري متواصل.

الانتباه البصري

يُعطي علم النفس دوراً أساسياً للانتباه، وكثيرة هي التجارب حول هذه المسألة، إلاّ أنّها تُعطي نتائج يصعب تفسيرها، فالتعريف الدقيق لظاهرة نفسية بهذه الأهمية، لا تخلو إلاّ نادراً من الحشو. ويقوم الانتباه على أن يُركّز الإنسان ملكاته (الإدراكية، والفكرية) على حدثٍ مُعيّنٍ أو غرضٍ معيّن، من أجل فهمه والإعراب عن ردّة



فعل تجاهه. وهو غالباً عملٌ واعٍ تقوم به الإرادة، إلاّ أنّه ثمّة العديد من الحالات حيث ننقل انتباهنا إلى شيء مِا بطريقة ارتكاسية وغير إرادية. لنبقَ في موضوع الانتباه البصري، يُميّزون عادةً، وبكلمات مختلفة، بين الانتباه المركزي، والانتباه المحيطي. فالأوّل يقوم على التركيز على المظاهر المهمّة من الحقل البصري، والتي يجري استخراجها من خلال عمليّة يُسمّونها أحياناً العملية التي تسبق الانتباه؛ وقد وصف نيسير (Neisser) (1967)، وهو أحد آباء علم النفس الإدراكي (psychologie cognitiviste)، هذه العملية على أنّها نوعٌ من تجزئة الحقل البصري إلى أغراض وخلفيّات، ما يسمح للانتباه أن يتركّز على أحد هذه الأقسام عندما تقتضي الحاجة. أمّا الثاني، وهو أكثر إبهاماً، فيتعلّق خصوصاً بالانتباه إلى الظواهر الجديدة على محيط الحقل.

ويتقاطع هذا التمييز مع مفهوم الحقل البصري المفيد (champ visuel utile)، الذي يشير إلى المنطقة الممتدّة حول نقطة التثبيت، حيث يُمكن تسجيل المعلومات في كُلّ لحظة. وحجم الحقل المفيد هذا يبلغ بضع درجات من الزاوية حول النُّقرة؛ فهو يرتبط بنوع النقطة البصرية التي نُركّز عليها: هكذا يكون الحقل المفيد أكبر حجماً، في حال أردنا أن نعرف فقط إذا كان غرضٌ ما يتحرّك، مقارنةً مع ما يكتسبه من حجم، عندما نريد تحديد لون غرضٍ ما، أو حجمه، أو شكله. إضافةً إلى ذلك، يُمكننا استكشاف حقلٍ بصري يقع عند حوالى 30 درجة من النقرة كحدٍّ أقصى، من دون أنَ نحرِّك أعيننا، وذلك فقط من خلال توجيه انتباهنا بشكلٍ متتالٍ إلى جميع مناطق هذا السطح. وهذا تمرينٌ مثير للاهتمام يُمكن أن يقوم به القارئ كي يتأكّد بنفسه إلى أي مدى يُمكن أن يصل انتباهه البصري.



البحث البصري

نقصد بكلمة بحث، العملية التي تقوم على ربط العديد من عمليّات التثبيت بالمشهد البصري نفسه كي يتمّ استكشافه بالتفصيل. وهذه العملية مرتبطةٌ ارتباطاً وثيقاً بالانتباه وبالمعلومات، فالنقطة حيث ستتوقّف عملية التثبيت التالية يُحدّدها في الوقت نفسه غرض البحث، وطبيعة التثبيت الحالي، وجاذبية الحقل البصري. فإذا نظرنا إلى مشهدٍ من أعلى الهضبة، لن يكون البحث البصري هو نفسه (لن تكون نقاط التثبيت المتتالية هي نفسها، ولا الإيقاع نفسه) الموجود عندما نقرأ نصاً ما أو نشاهد فيلماً ما ونحن جالسون أمام الشاشة. وسيختلف هذا البحث البصري في حال كنّا علماء في طبقات الأرض، أو مزارعين أو مجرّد أناس يتنزّهون. والمثل الذي نعطيه تبسيطيٌّ جداً؛ فهو يرمي فقط إلى الإشارة إلى أنّه ما من بحثٍ بصري، إلاّ في وجود نيّةٍ للقيام بهذا البحث واعيةٍ نوعاً ما، ودقيقةٍ إلى حدٍ ما.

وهذا المفهوم مهمٌّ بنوعٍ خاص في حالة الصور. فقد لوحِظ منذ ثلاثينيات القرن العشرين على الأقل، أنّنا لا نرى الصور دُفعةً واحدة، ولكن من خلال عمليّات تثبيت متتالية. وفي حالة الصورة التي نراها من دون هدفٍ محدّد، فتستغرق الواحدة من عمليّات التثبيت المتواصلة بضعة أعشار من الثانية، وتقتصر فقط على أجزاء الصورة التي تحمل عدداً أكبر من المعلومات (هذا ما يُمكن تحديده، بالأجزاء التي ـ وإن جرى حفظها ـ يُمكنها أن تتعرّف إلى الصورة خلال عرضٍ ثانٍ). والمُلفِت في هذه التجارب، غياب الانتظام التام خلال عمليّات التثبيت المتتالية: ما من كَسحٍ (balayage) منتظم للصورة من الأعلى إلى الأسفل، ولا من اليسار إلى اليمين، وما من رسمٍ بصري عام، ولكن على العكس، هناك العديد من عمليات



التثبيت المتقاربة جداً في كُلّ منطقةٍ زاخرة بالمعلومات، وبين هذه المناطق مسافة معقّدة. حاولنا تمثيل المسارات التي تسلكها العين لاستكشاف الصورة من خلال نماذج، بهدف استدراكها - ولكن، في غياب تعليمات صريحة، تبدو هذه المسارات شبكةً معقّدة من الخطوط غير المُكتملة[1] أمّا النتيجة الوحيدة المؤكّدة باستمرار فهي أنّ هذه المسارات تُعدَّل بإدخال تعليمات خاصة: فالنظر المُطّلع يتنقّل بطريقة مغايرة في الحقل الذي يستكشفه، (Heber et Hershenson, 1980. وكما في أيّ مشهد بصري آخر، نحن نرى الصورة بحسب الوقت، بعد استكشاف ليس ببريء، وإدماج هذا التنوّع في عمليّات التثبيت الخاصة والمتتالية، هو الذي يُحدّد ما نُسمّيه رؤية الصورة.

2.1 إدراك الصور

تنحصر الدراسة في هذا السياق بالصور البصرية المُسطّحة، التي ما زالت مع فن التخطيط، الرسم، والنقش، والصور الفوتوغرافية، والسينما والتلفزيون، والصور المعالجة بواسطة الحاسوب (image infographique) هي الطاغية في مجتمعاتنا.

الصور في حقيقتها المزدوجة

إذا ما نظرنا إلى صورة فوتوغرافية، سنتعرّف من خلالها على ترتيبٍ في الفضاء يُشبه ذلك الذي يُعطى للإدراك من خلال مشهدٍ حقيقي. فنحن على يقين بأنّ الصورة مُسطّحة كما نراها كذلك، إلاّ أنّنا نرى فيها أيضاً قطعةً من الفضاء بثلاثة أبعاد. وعلى الرغم من أنّه

(1) تجدون تلخيصاً وافياً عن هذا الموضوع على الموقع: http://www.ulaval.ca/ikon/finaux/1-texque/imadem/CHAP07.PDF.



ليس للفعل "رأى" المعنى ذاته في كِلا الحالين، فهذه الظاهرة السيكولوجية الأساسية هي التي تُسمّى الواقع الإدراكي المزدوج للصور، أو ببساطة الحقيقة المزدوجة للصور، وهو مُختَصَرٌ بات شائعاً اليوم. إلاّ أنّه لا يجب أن ننسى أن "حقيقتي" الصورة ليستا من طبيعةٍ واحدة. **فالصورة التي تُعتبر قطعةً لمساحةٍ مسطّحةٍ، هي** غرضٌ يُمكن لمسه، كما يُمكن أن يتنقّل، ويُمكننا رؤيته، فيما الصورة التي تُعتبر قطعةً من العالم، ثلاثية الأبعاد، موجودةٌ فقط من خلال نظرنا.

وبالنسبة إلى العين الجامدة والواحدة، هناك ثلاثة مصادر أساسية للمعلومات حول ثنائية الأبعاد في الصورة:

- إطار الصورة وسندُها (ص 105) اللذان يزيدان من طابعها الشيئيّ (objectal) واللذان يُشيران بأنّه يمكننا التلاعب بها كأي غرضٍ آخر؛

- السطح ذو الخامة للصورة نفسها، الذي - وإن لاحظناه - هو مختلفٌ دائماً وبشكل كبير عن كُلّ الخامات المُجاورة؛

- شوائب التصوير المماثل التي تميّز الصورة عن مشهدٍ حقيقي؛ وخصوصاً الألوان في الصورة التي غالباً ما تكون أقلّ إشباعاً، والتبايُنات أقلُّ بروزاً من الواقع (هذه نظرية "عوامل التفرقة" (facteurs de différenciation) العزيزة على قلب أرنهايم (Arnheim) [1932] والتي أعاد إطلاقها ستيفنسون وديبريكس (Stevenson & Debrix [1965]).

وفي الرؤية بالعينين الاثنتين و/أو المتحرّكة، تكثر المعلومات حول تسطُّحيّة (planéité) الصورة. فحركات العين تكشف عن غياب تغيُّرات منظوريّة في داخل الصورة، وما من فوارق بين الصورتين الشبكيّتين. وأيٌّ من هاتين النتيجتين لا نحصل عليهما إلاّ مع سطحٍ



مُسطَّح: إذاً في الرؤية الطبيعية (مثلاً في المتحف، عندما ننظر إلى اللوحات بالعينين الاثنتين، ونتنقّل باتّجاهها)، تبدو الصور مُسطّحةً.

على خلاف المعلومة الثنائية الأبعاد الحاضرة دوماً، لا تُعطي الصور حقيقةً ثلاثيّة الأبعاد للإدراك، إلاّ إذا كانت هذه الأخيرة موجودةً في داخلها بشكلٍ مدروس. لذلك، من المهم تقليد بعض صفات الرؤية الطبيعية قدر المُستطاع (لائحتها المحتملة هي في المبدأ أطول من لائحة صفات البصر). والرسّامون الذين لطالما أجادوا تقليد بعض هذه الصفات، انكبّوا في عصر النهضة، على اعتماد مقاربة نظامية أكثر. و(معاهدة فن الرسم) (traité de la peinture) هي أحد أكثر المستندات شهرةً حول هذا الموضوع، وهو مجموعة الملاحظات التي كتبها ليوناردو دا فينشي والتي غالباً ما يسمّونها بهذا الاسم، وهي تتضمّن قواعد عديدة منها: يجب رسم الأغراض القريبة بالألوان المشبّعة أكثر، مع محيطٍ أوضح، وقوام أكثر سماكة؛ أمّا الأغراض البعيدة، فتكون في أعلى اللوحة، أصغرَ حجماً، وباهتة أكثر، وأرفع قواماً؛ يجب أن تتقارب في الصورة الخطوط المتوازية في الحقيقة... إلخ. وتهدف هذه القواعد إلى جانب قواعد كثيرة أخرى، إلى أن يخلق المقياس الفضائي الخاص بالصورة المرسومة على الشبكية درجات كثافة ضوئية وألوان متقطّعة، تُشبه تلك التي يخلقها مشهدٌ غير مرسوم. وبخصوص كُلّ ما يتعلّق بالحروف البصرية، فآلة التصوير، مثل الغرفة السوداء تتّبع قواعد ليوناردو. وقد أضيفت إلى هذه القواعد، عبر تاريخ الرسم في ما بعد، بضع قواعد أخرى ترمي إلى الغاية نفسها، إلاّ أنّها لم تكُن مقنعةً تماماً. وهكذا فإنّ قاعدة الصور المُحَثَّة، التي تميل إلى تقليد تأثير الرؤية الطبيعية من خلال لونين مُختلفين متجاورَين، والعدوى المتبادلة الناجمة عنهما، تُعطي في الصورة ألواناً مُتجاورة غالباً ما



تظهر أكثر مرّمزةً منها طبيعيةً (انظر الظلال البنفسجية الشهيرة في اللوحات الانطباعية).

وإحدى النتائج الطبيعية البيّنة حول مفهوم الحقيقة المزدوجة، هي تعويض وجهات النظر. والفرضية، المنسوبة إلى بيرين (Pirenne) (1970)، هي التالية: طالما أنّه يُمكننا تسجيل الواقع ببُعدَين مع الواقع بثلاثة أبعاد للصورة الواحدة، **1** ـ يُمكننا تحديد وجهة النظر الصحيحة حول هذه



تُطلعنا الصورة في الوقت نفسه على مساحتها، وعلى العُمق والحجم الوهميّين (Lev Koulechov, Dura Lex, 1926).

الصورة (التي توازي البناء المنظوري) **2** ـ يُمكننا، وضمن حدودٍ ما، تعويض التشويهات الشبكية التي يتسبّب بها مُشرَفٌ (point de vue) خاطئ. أي بتعبيرٍ آخر، إنّ إدراك الصورة على أنّها سطحٌ مُسطّحٌ هو الذي يسمح لنا بإدراك البُعد الثالث والوهمي الموجود في الصورة بشكل فعّال أكثر. يُمكن لهذه الفرضية أن تُفاجئ البعض، لأنّها تُناقِض الحدس الشائع القائل بأنّنا نؤمن بالواقع الموجود في



الصورة لدرجة أنّنا ننسى أنّها مُجرّد صورة. في الواقع، ما من تناقُضٍ حقيقي: ففرضية بيرين لا تأخُذُ في الاعتبار معرفة المُشاهد، ولا ما قد تستحثّه الصورة من تأثيرات في الذي يعتقده؛ فهي تنطبق على مستوى يسبق هذه الظواهر النفسية. وعلى هذا المستوى، فقد أكّدها العديد من الاختبارات، كما جرى استبيان الآلية المعوِّضة - ولكن، من دون أن يستطيعوا تفسير ذلك بشكلٍ بسيط. والتعويض فعّالٌ لدرجة أنّ المشاهد يُمكنه أن يتنقّل وأن يستعمل عينيه (أي إثبات وجود سطح الصورة ومكانه، من خلال جميع الوسائل المُتاحة): ففي المتحف، والسينما، وأمام الحاسوب، نادراً ما نجد أنفسنا في النقطة المحدّدة التي أعدّتها الصناعة المنظورية: إلاّ أنّه ومن دون أيّ تعويض، سنرى صوراً مُحرّفةً، ومُشوّهةً. ولكنّ التعويض لا يُطبَّق إلا ضمن حدودٍ معيّنة (يُظهر أحد المقاطع المُسَلّية من فيلم روما (Roma) [(Fellini, 1972)]، عائلةً ترتاد السينما، وقد اضطُرَّت لأن تجلس في مكانٍ قريب جداً من الشاشة، أو بشكلٍ جانبي جداً بالنسبة إليها: فوُجهات النظر ذات المراكز المُحوّلة إلى هذه الدرجة، لا يُمكن "تصحيحها"، وهكذا نرى التشوُّهات الناتجة منها بشكلٍ مُكَبَّر).

وفي النهاية تُطرح مسألة التدرُّب. إن كان إدراك العُمق في الصور، يُجيّش وإن كان بشكلٍ جزئي، عمليّات إدراك العمق الحقيقي نفسها، فلا بُدّ من أن يتطوّر إدراك الصور كما نوع الإدراك الآخر، مع العُمر والخبرة. إلاّ أنّها لا تتطوّر بالوتيرة نفسها. فالقدرة على رؤية الصورة على أنّها غرضٌ مُسطّح تحدث عموماً، في المرحلة التي تلي القدرة على رؤية العُمق؛ وفي الواقع، يبدو لي أنّ الأطفال، ولغاية الثالثة من العمر، يميلون إلى معاملة الصور الشبكية الناجمة عن الصور، وكأنّها صادرةٌ عن أغراض حقيقية.



وأحد الأمثلة الخاصة، ولكن المثيرة للاهتمام حول هذه النقطة، هو مثل اتّجاه الضوء. فالراشد الذي اعتاد الصور يفترض دوماً أنّ الضوء يأتي من أعلى الصورة، حتّى وإن كانت هذه الأخيرة مقلوبةً (وهذا ما يجعلنا، وإن كُنّا ننظر في قفا الصورة إلى فوهات البراكين على سطح القمر، فلن نراها كحفرٍ، ولكن كأنواع من الانتفاخات على السطح).

مبدأ الاحتمال الأكبر

الصور هي إذاً أغراضٌ مرئية خاصة جداً: فهي ثنائية الأبعاد، إلاّ أنّها تسمح لنا بأن نرى الصور بأبعاد ثلاثة. إلاّ أنّ هذه الظاهرة المتناقضة ليست كذلك بالفعل، لأنّنا لا نرى هذه الأغراض على أنّها ثلاثية الأبعاد حقاً، ولكننا في المقابل، نرى شيئاً يجعلنا قادرين على التعرُّف إليها بشكلٍ جُزئي (رؤية الصور خطوةٌ نحو إيجاد رمزٍ لها). في الحقيقة، وبما أنّنا نحصل على الصور من خلال تصوير الواقع الثلاثي الأبعاد ببُعدين، فهي لا تتضمّن المعلومات الكاملة عمّا تقدّمه لنا كي نراه. فالصورة التي تحترم قواعد ليوناردو يُمكن أن تكون صورةً لكميّات غير متناهية من الأغراض التي لها الإسقاط نفسه؛ فسيكون هناك دوماً الكثير من الغموض بشأن إدراك العمق، والأمثلة على ذلك ليست قليلة، في الرسم التصويري، والتصوير الفوتوغرافي، حيث لا نعلم إن كان المُصوَّر زاويةً، أو رُكناً، أو إن كان أحد الأسطُح أقرب من الآخر... إلخ (الصورة المتحرّكة في السينما، يُمكن أن تُزيل هذا النوع من الغُموض).

ففكرة أنّنا نتعرَّف في أغلب الأحيان تقريباً، ومن دون أن نخطئ على الأغراض المُصوّرة هو أمرٌ ملحوظ إذاً. ويبدو أنّ للدماغ القدرة على اختيار الشكل الهندسي الأكثر احتمالاً، من بين جُملةٍ من الأشكال الهندسية المُمكنة. فالصورة لن تطرح أيّ إشكال إلاّ إن



كانت تُظهر صفات متناقضة، أو إن لم تكُن في الصورة معلومات كافية عن الغرض (وهذا ليس بالأمر النادر). وفي هذا السياق، وعلى الرغم من التشابه في الشكل بين مبدأ الاحتمال الأكبر، وفرضية الثبوتية القائمة على أساس ثبات الإدراك، نبدأ بترك مجال الإدراك الوحيد للدخول في مجال المعرفة: إذ يتمّ انتقاء الغرض الأكثر احتمالاً بحسب الطُرق نفسها المُعتمدة في الرؤية الحقيقية، أي باللجوء إلى مجموعةٍ من الأغراض المُمثّلة بشكل رمزي في اللحاء البصري، والمعروفة سَلَفاً، والتي جرى التعرُّف إليها.

الوهم الأساسي

يُقال إنّ الصورة تخلُقُ وهماً عندما يصف مُشاهدها نوعاً من أنواع الإدراك الذي لا يتطابق مع أحد الصفات الفيزيائية في الحافز. وثمّة الكثير من الحالات المعروفة عن الوهم البصري، بعضها يختصّ بالبعد الزمني للصور (وهذه حالة الوهم مثلاً المعروفة بالـ "شلّال" [ص 28]). والبعض أيضاً يختصّ بتقويم الأحجام، والمسافات، إلاّ أنّ الحالات الاعتيادية التي تتمّ دراستها في مختبرات علم النفس فهي كُلُّها بشكل رسوم بالقلم، لا تهدف إلى تصوير مشاهد حقيقية، وتكثر فيها مؤشّراتُ الأبعاد الثنائية. فالوهم قد ينجم في هذه الحال، وبحسب فرضيّة غريغوري (Gregory)، من تفسير هذه الصور بحسب الأبعاد الثلاثة، أي من خلال تدخُّل ثباتِ "منقول" في الإدراك - وهذا على الرغم من أنّ هذه الصور لا تؤدّي إلاّ نادراً إلى إعطاء تفسير واعٍ من حيث مفهوم العُمق.

ودراسة هذه الأنواع من الأوهام (إلى جانب أنواع كثيرة أخرى منها) تواصلت بشكل نشيطٍ جداً في ستّينيات وسبعينيات القرن العشرين، وخصوصاً على يد المدرسة الإنجليزية بعد أعمال غريغوري (1970، 1973)، وقد جرى اعتبارها كغرضٍ مُفضَّلٍ لا بُدّ



من أن يوصل إلى بعض آليات البصر. وقد فوجئ الباحثون بشكلٍ خاص، بقدرة النظام البصري على ربط بعض الصور (المُبسّطة) إلى خصائص غير بصرية، خصوصاً تلك المُرتبطة بالفضاء: هكذا يجري تفسير الصورة بشكلٍ شبه أوتوماتيكي من حيث الفضاء، ومن حيث أبعادها الثلاثة. والأوهام الأساسية التي تُشبه تلك التي سبق أن ذكرناها لا تقوم سوى بإظهار هذه القدرة، على نموذجٍ خاص وهو نموذج الإدراك القصري.

إدراك الشكل

إن مفهوم الشكل قديمٌ ومتعدّد المعاني. أمّا في هذا السياق، فأتناوله من حيث معنى "الشكل العام"، الذي يتميّز به غرضٌ مُجسَّدٌ في صورة ما أو رمزٌ لا وجود ظاهراتياً له في العالم الحقيقي. فالموضوع في هذا المضمار يتعلّق بإدراك الشكل على أنّه وحدةٌ، وهيئةٌ تُشير إلى وجود كُلٍّ يهيكل أقسامها بشكلٍ منطقي. فنحن نتعرّف مثلاً في صورة، على شكل كائنٍ بشري، ليس فقط إن استطعنا تحديد الوجه، أو العنق، أو الصدر، أو الذراعَين... إلخ، (فكُلُّ وحدة من هذه الوحدات تملك بدورها شكلاً خاصاً بها)، ولكن إن جرى احترام بعض العلاقات الفضائية بين هذه العناصر.

وفي سياق هذا التفكير، يبدو لنا مفهوم الشكل تجريدياً، لا يعتمد نسبياً على الخصائص الجسدية التي تسعى إلى أن تتجسّد من خلالها. فيُمكن أن يتغيّر حجم الشكل، وموقعه، وبعض العناصر التي تكوّنه (النقاط عوضاً عن الخط المتواصل...)، من دون أن تطرأ تعديلات حقيقية على الشكل. وهذا ما أعربت عنه بشكل أوضح من أي مقاربة أخرى، نظرية الشكل، التي تُحدّد الشكل على أنّه رسمٌ خيالي للعلاقات غير المُتغيّرة بين بعض العناصر.



وكُل التجارب تثبت أنّ هذه الحروف البصرية (ص 13) الموجودة في الحافز هي التي تُعطي المعلومات الضرورية لإدراك الشكل. وبشكلٍ خاص، تُظهر العديد من الأجهزة التي تُعطي أضواءً متجانسةً، ومن دون حروف، أنّنا عاجزون ليس فقط عن إدراك الأشكال، بل عن الإدراك ككُلّ. والفكرة الثانية التي أكّدتها التجربة هي أنّ إدراك الشكل يستغرق وقتاً طويلاً. حتى وإن قدّمنا إلى أحدهم، شكلاً بسيطاً جداً (دائرة، أو مثلثاً، أو مربعاً)، وإن كان العرض مُقتضباً جداً وفي ظروف من الإنارة الخافتة، فلن يعي الشخص بوضوح أنّه رأى شيئاً ما، ولن يُدرِك ماهيّته جيداً. وفي هذا النوع من التجارب المخبرية، كُلُّ شيء يحدُث وكأنّ الشكل يتكوّن من خلال الجهاز البصري. أمّا في الصورة المُعقّدة، فلا يُمكن فصل إدراك الشكل فقط عن الحروف، وبل عن إدراك الأغراض المصوّرة: وفي هذه الصور، وفي الأغلبية الساحقة من الصور الفوتوغرافية والفيديوغرافية تحديداً، مُشكلة إدراك الشكل هي مُشكلة إدراك الأغراض البصرية. فلا يصعُبُ إدراك الشكل، أو يُصبح أقلّ ألفةً، إلاّ عندما تُصبح الصورة تجريديةً ورمزيةً أكثر، (أو عندما يجري نقل العُمق بشكلٍ خاطئ). وفي كُلّ هذه الحالات التي تغيب عنها المعلومات حول العُمق أو تكون ضعيفة، قد تتدخلُ مبادئ تنظيمية أخرى في هذه الحالة.

والمفهوم المزدوج للصورة والخلفية الذي انتقل اليوم إلى اللغة الشائعة، والناتج عن لغة الرسامين وعُلماء النفس في الوقت نفسه، يُشير إلى تقسيم الحقل البصري إلى منطقتين تفصل ما بينهما دوائر. وفي داخل الدائرة الواحدة (حرف بصري مُغلق) نجد الصورة: وهي تملك شكلاً، وميزةً شيئية نوعاً ما، حتّى وإن كانت غرضاً لم يتمّ التعرّف عليه (ص 269)؛ يجري إدراكها على أنّها تقع في مسافةٍ



أقرب، وعلى أنّ لها لوناً يُمكن أن نراه بشكلٍ أفضل؛ كما يُمكن من خلال التجارب، رصدها بسهولةٍ أكبر، وتحديدها، وتسميتها، كما يسهل إقرانها بقيم سيميائية، وجمالية وانفعالية. أمّا الخلفية، فليس لها شكلٌ مُحدّدٌ نوعاً ما، وهي إلى حدّ ما متجانسةٌ، كما يجري إدراكها على أنّها مُمتدَّة خلف الصورة.

وهذا التمييز جرى استقاؤه من الإدراك اليومي: فنحن نُدرك مجموعة أسطُح بقوامٍ تُشكّل أغراضاً (أشكالاً) على أسطُحٍ، ذات قوام أو من دون قوامٍ، خاصّة بأغراضٍ ما (خلفيّات) أو غيرِ خاصة بها. وهو من إحدى ثوابت كُلّ مشهد إدراكي. والأهمية العملية للتمييز بين الصورة/ الخلفية تبرزها تقنيات تهدف إلى كسرها، وخصوصاً الإخفاء (camouflage)؛ فهو يهدف إلى إدماج الصورة في الخلفية، من خلال اللعب على إحدى السمات، أو بشكل أفضل، على العديد منها. وبحسب نظرية الشكل، (Köhler, 1947) الفصل بين الصورة/ الخلفية هي ميزة عفوية تنظّم الجهاز البصري: فكُلُّ شكلٍ نراه من خلال محيطٍ بصري، والعلاقة بين الصورة والخلفية ستكون البنية المجرّدة عن علاقتهما ببعض. وتُظهر تجارب أساسية مدى قوّة السياق في إدراك الشكل: فالشكل البسيط (مُربّع)، المقلوب بزاوية 45 درجة، سنراه وكأنّه معيّن (losange). ولكن إن وُضع هذا المربّع ضمن إطارٍ مستطيل، فسيظهر وكأنّه صورةٌ معلّقة بخلفية محدّدة بنفسها، وموضوعة ضمن إطار، كما سيؤدي توجّه (orientation) هذه الخلفية دوراً مهماً.

وانتقدت النظريات التحليلية (ص 31) هذا المفهوم الخاص بنظرية الشكل؛ فلاحظت من جهة أنّ الفصل بين الصورة والخلفية ليس مباشراً (فهو يأخذ وقتاً)، ومن جهة أخرى أنّه ليست عملية أوليةً بالنسبة إلى غيرها، مثل الاستكشاف البصري (exploration



(visuelle، والـرؤيـة الـهـامـشـيـة (vision périphérique)، أو تـوقُّـعـات المشاهد، وأخيراً في أغلب الأحيان، أنّه يُمكن أن تكون المعايير الخاصة بالأماكن والمرتبطة بالعُمق غير كافية أو مبهمة. وبالنسبة إلى النظرية البنائية (constructivisme)، يوازي إدراك ظاهرة الصورة/ الخلفية في الواقع زيادة المسافة الحقيقية عندما نعبر حدود الغرض. إلاّ أنّه سيشكّل، في ما يتعلّق بالأسطح المرئية (الصور)، ظاهرةً ثقافية، نتدرّب عليها بشكلٍ كامل. وحول هذه النقطة، ثمّة تعارض واضح بين نظرية فطرانية، وهي نظرية الشكل، ونظرية تدرُّب، متمثّلة في البنائية. في الصفحات التالية من هذا الكتاب، أعتمد المفهوم البنّائي، مفترضاً أنّه في ما يتعلّق بالصور، نحن نتدرّب على التمييز بين الصورة والخلفية. ولكنني ألفت انتباهكم أنّ ذلك لا يجعل التمييز اعتباطياً: فإن كان العالم الحقيقي، وإلى حدّ ما تنادي به كُلّ النظريات تقريباً، مبنياً من حيث المنظار البصري، على صور موجودة على خلفيات، فلا يتطلّب تحويل هذا المفهوم إلى الصور، إقامة اتّفاق إضافي إلى الاتفاقات التي تنظّم الصورة الرمزية بشكلٍ عام؛ فهو يُشكّل نوعاً ما جزءاً من مفهوم التصوير نفسه. (المفردات متماسكة: الصورة التصويرية (image figurative) هي تلك التي تنتج صوراً أو تنقلها مع خلفيّاتها [ص 270]).

كما قدّمت نظرية الشكل أيضاً مبادئ عامة لإدراك الشكل (الشيئيّ (objectal) أو المجرّد، والتي تطبّق بشكلٍ أوضح في الحالة الثانية). والتفسير الذي تقدّمه هذه النظرية هو اليوم موضوع نزاع (فقد ينسب التنظيم الذي ندركه إلى اصطدام عناصر الباعث على حقول قوى عصبية مركّبة ومتخصّصة)، إلاّ أنّ الملاحظات التي أدّت إلى إنشاء هذه المبادئ ما زالت صحيحةً حتى تاريخه.

ورُبّما تُعزى شعبية هذه المبادئ، بجزءٍ منها، إلى مفردات



مناصري نظرية الشكل، الذين أعطوا أسماءً مُدهشة لـ "قوانينهم" وأشهرها:

1 ـ قانون التقاربية (loi de proximité): من السهل علينا أكثر إدراك العناصر القريبة وكأنّها تنتمي إلى شكل مُشترك بالمقارنة مع العناصر البعيدة.

2 ـ قانون التشابه (loi de similarité): من السهل علينا أكثر رؤية العناصر التي لها الشكل نفسه أو الحجم نفسه وكأنّها تنتمي إلى الشكل العام ذاته؛

3 ـ قانون حُسن الاستمرار (loi de bonne continuation): ثمّة ميلٌ طبيعي في إكمال شكلٍ معيّن بطريقة منطقية، إن كان غير مُنجَزٍ؛

4 ـ قانون المصير المُشترك (loi du destin commun): يتعلّق بالصور المتحرّكة. بحسب هذا القانون، نحن نُدرك العناصر التي تنتقّل في الوقت نفسه، كوحدة واحدة. كما تميل إلى تشكيل شكلٍ واحد.

وكُلُّ هذه القوانين التي جرى وضعها في معظمها، في الفترة الواقعة بين الحربين، ترتكز على مفهوم مركزي، وهو مفهوم الشكل (Gestalt)، الذي يُدخل بين عناصر الصورة علاقةً أعمق من العناصر نفسها، لا يُدمّرها تحوُّل هذه العناصر (Guillaume, 1937). وقد جرى تناول هذه القوانين بشكل طويل، وكانت واسعة الانتشار (كانت تُعرف مثلاً تحت اسم إيزنشتاين (Eisenstein) الذي أتى على ذكرها في العديد من النصوص التي تعود إلى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين)؛ وفي ما بعد، أدّى تفسيرها من الناحية العصبية، والذي اتّضح أنّه مسبوق تماماً، إلى عدم الوثوق بها نسبياً. في الواقع، إنّ هذه القوانين هي كناية عن تركيبات نصف تجريبية،



ونصف حدسية، التي، وضمن هذه الحدود، تظهر دقيقةً جداً، مع استثناء واحد هو أنّها تجد نفسها في خطر، فور إعطاء أيّ معلومة حول العمق. إذاً فهي مهمّة بالنسبة إلى الصور القليلة التمثيل، التي تتضمّن عدداً كبيراً من العناصر البسيطة والمجرّدة (يُمكن مقارنتها مع بعض نظريات الفن التجريدي الخاصة بكاندينسكي (Kandinsky) [1925 ـ 28] وصولاً إلى فازاريلي (Vasarely) [1969]، اللذين أعادا اكتشاف مبادئ مشابهة تماماً، خاصة بالتنظيم، والهيكلية، والشكل).

ومنذ بضعة عقود، تركّزت محاولات تخطّي نظرية الشكل بشكل كبير حول مفهوم المعلومات من الناحية التقنية التي أعطته إياه نظريات منبثقة عن أعمال الشهيرين شانون (Shannon) وويفير (Weaver) (1948). وتقوم الفكرة الأساسية على أنّه في صورةٍ معيّنة، ثمّة أجزاء تعطي الكثير من المعلومات، وأخرى لا تُعطي سوى القليل منها: وهذه الأخيرة هي التي بالكاد تزوّدنا بمعلومات أكثر مما سبق أن زوّدنا به جوارها، وهي المعلومات التي يُمكن التنبؤ بها كُلياً؛ ونتكلّم في هذا السياق عن الإطناب. وفي الصورة البصرية، يأتي الإطناب من منطقةٍ ملوّنة، أو ذات ضياء متجانس، من دون انقطاع، أو من حدود يكون اتّجاهه شبه ثابت... إلخ، أمّا الإطنابات الأخرى فتأتي من شتّى أنواع الانتظام الكبير في الشكل، وفي مقدّمها التماثُل (symétrie)، كما من احترام قوانين نظرية الشكل (وبشكلٍ عام، من أي معيار من معايير الثابتية). أمّا الأجزاء غير المطنبة، فهي تلك الأجزاء غير المؤكّدة، والتي لا يُمكن التنبؤ بها، وهي في العموم مركّزة على طول الحدود، وخصوصاً في الأماكن التي يتغيّر فيها الاتّجاه بسرعة كبيرة. فإلى هذه النقاط تحديداً يتحوّل انتباه المشاهد بشكل أساسي، عندما نسأله سؤالاً إخبارياً (إن طلبنا منه مثلاً حفظ صورة ما أو نسخها).



فقد سمح مفهوم المعلومات بإعادة كتابة المبادئ الخاصة بنظرية الشكل بنمط عام أكثر، من خلال ضمّها تحت مبدأ الأقل (principe du minimum): وهي أسهل نوع تنظيم يُمكن إدراكه من بين نوعي تنظيم المعلومات الممكنين لصورة معيّنة. فهو يفترض وجود أكبر عدد ممكن من الإطناب، أو التشابهات، كما يفترض في وصفه وجود أقلّ قدرٍ ممكن من المعلومات. وهذا التعميم مثيرٌ للاهتمام في حدّ ذاته، وقد وجد تطبيقاً عملياً مهماً جداً من خلال إعداد برمجيّات ضغط الصورة (logiciels de compression). وتتحمّل الصورة الفوتوغرافية الرقمية المعالجات الأوتوماتيكية بشكلٍ جيد بنوع خاص، والتي تُزيل منها الأجزاء المطنبة بشكل محض، كي تُبقي وبشكلٍ أوّلي، على تلك التي تحتوي على الكثير من المعلومات. وترتكز صناعة الدي في دي (DVD) بشكلٍ خاص، على احتمال تركيز أكثر قدرٍ ممكن من المعلومات الموجودة في الصور المتحرّكة: فمن جهة، يُمكن أن "تُضغط" كُلّ صورة منفردة (هذا يعني أنّه لا يجري تسجيل الصورة نقطةً بنقطة، ولكن من خلال ضمّ ترميز بعض أجزائها وتبسيطه)؛ ومن جهةٍ أخرى، إن بقيت بعض الأجزاء متشابهة خلال فترةٍ محدّدة، يُمكننا في هذا المعرض أيضاً تبسيط الأمور، من خلال ترميز الوقت الذي تبقى فيه على حالها. والصورة التي تجري معالجتها على هذا النحو تحتوي على المعلومات نفسها التي في الصورة الأصلية، ولكن من دون الإطناب، كما تستلزم لتسجيلها عدداً من الثُّمانيات (octet) أقلّ بكثير.

3.1 الصورة كغرضٍ تشكيلي

إنّ فكرة التشكيليّة هي فكرة قديمة، كما تدُلّ عليه التسمية. أعيدت هذه الكلمة إلى التداول في القرن السادس عشر، من خلال اللغة اللاتينية، التي أخذتها عن اليونانية (الفعل اليوناني plassein



الذي يعني تشكيل). وكانت هذه الكلمة تُستعمل في العصر الكلاسيكي في اليونان، للدلالة على فنّ النحات كما تدل على فنّ الخزّاف، وحتى المهندس (Chateau, 1999). إلاّ أنّها اتّخذت في الوقت نفسه معنى أكثر تحديداً وإبهاماً، مع عبارة الفنون التشكيلية (arts plastiques)، التي ظهرت في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر.

التشكيلي والأيقوني

حتى الآن، كان الفن التشكيلي، وبحسب علم الاشتقاق، يتماهى مع فن التشكيل؛ وإن أخذنا هذا المصطلح في الجمع، تُصبح العبارة شبه مرادفة لما كانوا يسمّونه منذ زمن الفنون الجميلة (beaux arts)، أي الفنون التمثيلية. وبعد مرور قرن تقريباً، في وقت أبصر فيه النور الاهتمام بصورة "مجرّدة"، منزوعةٍ من دلالتها عن الواقع، أعيد التداول في هذا المجاز القائم على تشكيليّة الصورة - أي ليونتها، وقدرتها على أن تكون موضع عمل تشكيلي. وتُعدّ الصورة "تشكيليةً" في حال جسّدت بطريقة أو بأخرى، عمل اليد على مادة يُمكن تشويهها أو تشكيلها (Mèredieu, 2004).

والفكرة الأولى الخاصة بالليونة والتشكيل ضاعت بعض الشيء، على حساب معنى ثانٍ مال الاستعمال في خلطه مع فكرة التجريد. فليونة اللوحات المرسومة هي وقفٌ على احتمال المعالجة باليد من خلال مادّته، وإن أمكننا القول إنّ فنّ الرسم تشكيليٌّ في طبيعته، فهذا لأنّنا نفكّر في حركات الرسام الذي يمدّ العجينة على اللوحة ويعالجها بواسطة العديد من الأدوات، وبالاستعانة بيديه. إلاّ أنّ هذا العمل يتجّلى بشكلٍ أوضح في الصور المجرّدة التي لا تهدف بشكلٍ أساسي إلى الوصول إلى تشابه، إلاّ أنّها تُعنى في الظهور



بشكلٍ حسي، على أنها صناعة (ص 521 والصفحات التي تليها). إضافةً إلى ذلك، وبعد ظهور الرسم التجريدي (ص 219)، اعتاد الناس رؤية اللوحات التي تُمثّل الواقع بشكلٍ مختلف، واستخراج قيم خاصة بالرسم منها، من اللون وصولاً إلى اللمسة، التي كانت ذات طبيعة ليّنة. وقد أصبح مهماً للنقد ولتاريخ الفنون في حوالى عام 1900، التمييز بين رسّامي المرئي والخط من دورير (Dürer) إلى أنغر (Ingres) ورسّامي الليونة واللمسة من فيلاسكيز (Vélazquez) إلى غويا (Goya)؛ (Hildebrand, 1893; Wölfflin, 1915)، (ص 127).

واليوم، نتكلّم بسهولة عن "الفنون التشكيلية" لنشمل بها جميع أنواع الفنون الخاصة بالصورة غير الفوتوغرافية، وفنون الصورة "المصنوعة يدوياً". ولا تزال أصداء مجاز التشكيل تتكرّر بشكلٍ ضعيف، في سياق هذا الاستعمال - إلاّ أنّ العبارة أصبحت مجازية، فهي تشير أكثر إلى انقسام مؤسّسي، فقد دافعت فنون الصورة اليدوية دوماً عن نفسها ضدّ الصورة الفوتوغرافية وطبيعتها الآليّة. وتطوّر الوضع كثيراً في النصف الثاني من القرن العشرين مع دخول الصورة الفوتوغرافية إلى حقل الفنون "التشكيلية". ومع اختراع الصورة الرقمية، التي يُمكننا تعديلها على سجيّتنا، عادت فكرة التشكيل إلى الظهور مجدداً ولو بشكلٍ قليل (فالمعالجات اليدوية المتاحة من خلال البرمجيّات من نوع الفوتوشوب (Photoshop) ليست ذات طبيعة يدوية إلاّ بشكلٍ غير مباشر).

ووضع الصورة المتحرّكة خاص يجب أن يؤخذ على حدة، وخصوصاً لأسباب تختصّ بتفرقة أماكن الاستقبال والتفكير، حتى وإن كان فن الفيديو (video art) (ص 102، ص 190)، على هذا الصعيد كما على صعد أخرى، يؤدي دوراً وسيطاً من بين الفنون التشكيلية التي شرّعها المتحف، والفن السينماتوغرافي الذي ينتمي



إلى سائر أنواع المؤسّسات. وفي وقتٍ مبكرٍ جداً، أجريت بضع محاولات لجعل السينما فناً تشكيلياً. وأشهر هذه المحاولات، محاولة إيلي فور (Élie Faure) (1922) تقوم على تعارض بين السينما المفرّغة في قالب مسرحي، الخاضعة لمفهوم الروائية، والمثيرة للاهتمام في نماذجها (في هذا السياق، يعطي فور مثل شابلين (Chaplin))، إلاّ أنها محدودةٌ بشكلٍ أساسي، وما يُمكن أو يجب أن تكون عليه السينما، وهذا ما يُسمّيه فور بال "سينيبلاستيك" (cinéplastique) التي تقوم على لعبة شبه حرة في الأشكال البصرية التي يجب أن تكون أقرب إلى الفنون بشكلٍ جوهري: "فالسينما هي تشكيلية أوّلاً: وهي تمثّل نوعاً ما، بنيةً متحرّكة يجب أن تكون في اتّفاق ثابت، وتوازن دينامي مع الوسط، والمناظر التي ترتفع أو تسقط إليها". ونجد المعزوفة نفسها في بعض المقالات التي حرّرها فنّانون تشكيليّون عموماً، مثل الدراسة المقتضبة بقلم فرناند ليجيه (Fernand Léger) حول القيمة التشكيلية في فيلم La Roue (الدولاب) للمخرج أبيل غانس (Abel Gance) الذي يصرّح قائلاً: "صدور هذا الفيلم مثير للاهتمام كونه سيوجد مكانةً في المجال التشكيلي لنوع من أنواع الفنون التي ما زالت حتى تاريخه، شبه وصفية، وعاطفية، وتوثيقية". (Léger, 1922).

فوصول هذا المتكلّم كان ليضع هذه الاهتمامات في مرتبة ثانوية، إلاّ أنّها دامت، وعادت كي تصبح من مواضيع الساعة منذ حوالى عشرين عاماً (Taminiaux et Murcia, 2001).





مزاوجة بين المفهومين التشكيلي والأيقوني

(Brian DePalma, Woton's Wake, 1962).

وهكذا فإن عبارة "الفنون التشكيلية" لا تعطي تفسيراً مهماً ودقيقاً عن الصورة، وهذا ما استلزم المبادرة في تحديد ماهية هذا المجال التشكيلي بدقةٍ أكثر. ولطالما كان هذا المشروع حكراً على أساتذة مدارس الفنون (وهم في معظمهم من الرسامين). والكتب النظرية الأولى المخصّصة للصورة التجريدية، وإلى القيم التشكيلية بشكلٍ عام، نشرتها الباوهاوس (Bauhaus)، وهي مدرسة كبيرة تتعاطى مجال الفنون الذي جمع في ألمانيا خلال العشرينيات، جزءاً كبيراً من نخبة الفنانين الروّاد في الرسم، والنحت، والهندسة، والتصوير الفوتوغرافي. وصفوف كلي (Klee)، وكاندينسكي (Kandinsky) (1925 ـ 8)، وتأملات موهولي ناغي (Moholy-Nagy) (1925)، هي بلا شك المشاريع الأولى المنظّمة في هذا السياق. إلا أنّ هذه الكُتب التي حرّرها فنانون، لا تظهر عموماً، كبنيات نظرية حقاً؛ فكّل نظام مُقترح مزاجيّ بشكلٍ كبير، كما يصعب تمديده إلى



ما هو أبعد من الممارسة الخاصة بواضعه. ولم يعد هناك اليوم خارج إطار هذه الكتب، سوى بعض المقاربات المنطقية والعالمية حول البُعد التشكيلي الخاص بالصورة (Passeron, 1962).

في الوقت الذي كنّا نعتقد فيه أنّه يُمكن تطبيق النموذج الألسني (linguistique) على سيميائية الأشياء بشكل سطحي، كان بإمكاننا القول إنّه "في الوقت الذي يحاول أن تتكوّن فيه السيميائية (sémiotique) الخاصة بالصور، فهي حتى اليوم، ليست سوى سيميائية أيقونية" (Groupe, 1979)، أي ما يعتبره الكتاب تقليداً لسيميائية الصورة. وقد واصلوا بحثهم وأرادوا تحديد إشارات تشكيلية إلى جانب الإشارات الأيقونية في الصورة. فللإشارات التشكيلية خلفية تعبير، وخلفية مضمون، كما تنقل مدلولات (signifiés) تحمل بدورها تعيينات (dénotation)، وتضمينات (connotation). والأمثلة التي كانوا يعطونها لم تكن مقنعةً دوماً، وأنتقي من هذه المقاربة المهمة، اقتراح بعدين للإشارة التشكيلية: قدرته التدرّجية (gradualité)، وقدرته التجسيدية (matérialité) التي تخوّلنا إعطاء نموذجيات مهمة. المفهوم الأوّل، أي القدرة التدرُّجية، مهمّ بحيث يُساهم في تدارُك إحدى الصعوبات الأساسية في النظرية التشكيلية، فكرة أنّ الإشارة التشكيلية لا تتعامل مع أنظمة تتألّف من عناصر سرية، بل مع عناصر تتغيّر بشكلٍ تدريجي: فلا يُمكننا أن نضع بياناً مصوّراً بكلّ أنواع اللون الأزرق، إلاّ أنّه "يمكننا تدريج درجات ألوان الأزرق في عملٍ ما، وإعطاء كُلّ واحدة منها قيمةً تميّزها عن الأخرى". (وذلك ينطبق أيضاً، مثلاً، على سُلمّ ضخامة المسطّحات في السينما أو في الصور الفوتوغرافية). أمّا بالنسبة إلى المفهوم الثاني، فهو يجعلنا نميّز الأعمال التي لا تملك سوى مادّة تعبير واحدة (مثلاً، الصور الفوتوغرافية غير المنمقة)، عن الأعمال التي



تملك مواد تعبير كثيرة (اللصق مثلاً). وهذه الاعتبارات المجرّدة ليست غائبة، إذ يُمكن أن نراها في بعض الأماكن. فقد لاحظ فيتغنشتاين (Wittgenstein) (1950)، انطلاقاً من أيّ من المقدمات المنطقية، أنّه ليس من السهل تحويل إحدى المعطيات الحسية (donnée sensorielle) مثل الألوان بسهولة إلى لغة.

فالفن التشكيلي هو الذي يُعطي شكلاً إلى مادة لا شكل لها في الأساس. وكلمة شكل «forme» تعني في أساسها المُشتق عن اللاتينية (forma)، القالب. وهي بحسب تفسير المعجم "شكلٌ محسوس" - وهذا التفسير مبهم، لأنّ إدراكنا لا يتعاطى إلاّ مع المظاهر المحسوسة. ولا بُدَّ من أن نضيف إلى ذلك فكرة تنظيم محدد، وتراتبية مجرّدة خاصة بالغرض المرئي، ومبدأ وحدة داخلي يجعل الغرض فريداً ومميزاً بالنسبة إلى الآخرين.

وقد اكتسب مفهوم الشكل عبر التاريخ، أهمية معيّنة في تاريخ الفنون، وخصوصاً بدءاً من القرن التاسع عشر. وفن الرسم، بشكل خاص، فقد شيئاً فشيئاً اعتباره كفن يجسّد النصوص والقيم المُثلى، "الكلاسيكية"، واكتسب تدريجياً مكانته كاختراع نشيط للأشكال. وقد شهد النصف الثاني من القرن توالي الانتقادات التي تعلي من شأن الفنون التشكيلية معتبرةً أنّها إنتاج للأشكال. ويحلّل روسكين(1851-1853) (Ruskin) تيجان الأعمدة بحسب أشكالها (محدّبة (convexes)، مقعّرة (concave)... إلخ) - وهو أوّل مثال ناجم عن تحليل الشكل، غير المتعلّق بتمثيل الأشياء. وكانت هذه النزعة لتبلغ أوجها مع الأعمال التي سبق أن ذكرناها، أعمال المدرسة الألمانية، Le problème de la forme بقلم هيلدبراند (Hildebrand) (1893)، ومفهوم قابلية الإبصار (visualité) الذي تحدّث عنه كونراد فيدلير (Konrad Fiedler) (1887؛ Junod,



(1976، 1976)، وخصوصاً النظريات المتطرفة لولفلين (Wölfflin) (1915)، التي تعتبر تاريخ الفنون (الغربية) تطوّراً مستقلاً للأشكال - من دون أن نذهب إلى حدّ البوح بالطريقة والسبب الكامنين وراء إمكان حصول هذا التطوّر المستقلّ.

وبعد الانتقال إلى التجريد، عُدّت جميع النشاطات التشكيلية السابقة، في مرحلة لاحقة، منتمية إلى تحليل الشكل. وكان يوهانس إيتين (Johannes Itten)، وهو أحد الأساتذة الأكثر تنفّذاً في باوهاوس، يحلّل أعمال الرسم بالرسم، أثناء حصصه، فيعيدها إلى تركيبتها العامة المبسّطة، أو يدرس التفاصيل التي كان ينقلها، مرجعاً إيّاها إلى أشكالها الأساسية (Itten, 1988).

التأليف

سُرعان ما بحث تحليل الشكل عن مفردات تألّفت من خلال التجربة. ومن الأبحاث التربوية في باوهاوس، ومن بعض تلك التي حُرّرت في زمنٍ لاحق، يُمكننا أخذ قائمة مُضمرة من العناصر التي قد تكون موجودةً في كُلّ عمل تشكيلي (ببعدين) والتي تتيح تحديد شكلها.

- سطح الصورة، وتقطيع هذا السطح بشكل تدريجي إلى عناصر دقيقة إلى حدٍّ ما، ذات شكل بسيط بعض الشيء؛

- اللون، يتمّ الحصول عليه أيضاً من خلال نمط سُلّم متواصل (نموذجه قوس قزح).

- سُلّم القيم (الأسود، ودرجات اللون المختلفة الخاصة باللونين الرصاصي، والأبيض).

واللافت في هذا هو اقتضاب هذه القائمة، التي نجدها بأشكال



شبه متنوّعة في جميع المراجع. إلاّ أنّه لا يُمكن أن تفوتنا مشاهدتها التي تتقاطع تماماً مع قائمة العناصر الأكثر ثباتاً في كُلّ عملية إدراك: الضياء (سُلّم القيم)، واللون، والحروف البصرية (التي تترجم تقسيم السطح إلى سطوح أصغر حجماً [ص 13، ص 41]. إلاّ أنني أتحفّظ عن استنتاج أنّ ثمّة قواعد تشكيلية قائمةٌ في طبيعتها، إلاّ أنّ ذلك يفترض أنّ تلك "القواعد" عالمية بما فيه الكفاية - أقلّه في خطوطها العريضة، ذلك أنّ الممارسات الفعلية متعدّدة جداً في الواقع، من اللوحات شبه الخالية من الألوان في الحقبة الكلاسيكية في الصين، إلى النُّجود والرسم على الصخور عند قبيلة النافاجو (Navajo)، التي، وبخلاف ذلك، لا تحتوي سوى الألوان مثلاً.

ويقوم عمل الفنان التشكيلي على صناعة أشكال معقدة أكثر، ابتداءً من هذه العناصر البسيطة، وذلك من خلال تركيبها. وقد خصّص كاندينسكي كتاباً بكامله (1926) لتجسيد هذه القيمة التشكيلية الأساسية بأشكال مختلفة، وذلك من خلال النقطة، والخط، وجزء من المساحة شبه المنتظمة، وإلى العلاقات التي تربط هذه الوحدات الثلاث في ما بينها. ومجرّد فحص العلاقة بين النقطة والسطح الذي تظهر فيه، يسمح مثلاً بتحديد "الرنينات الأساسية" لكل نقطة: توتُّره المتراكز (tension concentrique)، واستقراره (stabilité) (ما من نزعة عفوية إلى الحركة)، وبخلاف ذلك، نزعته إلى "الالتصاق بالسطح". وتتكاثر هذه التحليلات لتشمل جميع حالات التفاعل الممكنة بين النقطة، والسطر، والسطح، كما تؤخذ في إطار هدفيّة أوسع تتمثّل في التعبير. وما يهمّ كاندينسكي، في الواقع، هو أن يعطي قيمةً تعبيرية إلى كُلّ شكلٍ يتمّ تحليله. وتكثر في نصّه الاستعارات (مثل تلك التي تتناول القُرّ والحرّ والتي كرّرها بعد غوته (Goethe) (1810))، التي تهدف إلى إعطاء ميزةٍ خاصة إلى قيمة الأشكال



التشكيلية ضمن برنامجٍ شامل يقوم على جمالية مثالية تريد أن تكون للأشكال حياة خاصةً بها، و"نبض" داخليٌّ يجب اكتشافه. ونجد عند كلي (Klee) (1925) طريقة تفكيرٍ مماثلة، يتناول من خلاها العلاقات بين الخط والسطح من حيث نشاط الواحد أو همود الآخر، من خلال تحليل "الخطّ العمودي المتحرّك" مثلاً. ونص كلي هو أكثر اقتضاباً، يتطرّق إلى موضوعين مهمّين: موضوع "الإيقاع" البصري، وموضوع وحدة الشكل، وهو موضوعٌ كلاسيكي يتناول الأصل الطبيعي الخاص بالأشكال الفنية (الشتلة، والجسم البشري، نظامه الدوراني (système circulatoire) مثلاً، أُخِذا كأشكال بنيوية "في العمق" خاصة بالصورة الفنية).

إن التفكير في المجال التشكيلي لا يأخذنا فقط إلى التفكير في البنى بل في إنتاجها أيضاً، أي في وقت وضع بنية ناشطة للمادة. ويُصرّ العديد من الرسامين، من خلال كتاباتهم، على دور اليد التي ترسم اللون وتضعه، وعلى دور اللمسة (Lhote, 1950; Banzaine, 1990) وهنا أكثر من أي موضع آخر، يبقى التفكير تجريبياً ومبهماً في أغلب الأحيان: فقد تمّت فهرسة المجال التشكيلي، وهناك بعض الفئات الأساسية التي تُعرف عنه، من دون أن تكون له أيّة مقاربة نظرية. وازدادت النزعة إلى وضع قواعد محدّدة للمقاربة التجريبية، مثلاً، في كتابات مثل تلك التي بقلم فازاريلي (1969)، من دون أن يشكّل ذلك تطوّراً بارزاً في هذا السياق. فحتّى الكتاب التلخيصي، كذلك الذي وضعه باسيرون (1962)، والذي يتناول المواضيع بمزيدٍ من النظرية والتحديد، لا يزال يعامل القيم التشكيلية وكأنّها تنتمي بشكلٍ كبير إلى الحدس. وهذا يظهر إلى أي مدى هي في العمق، انعكاس لمزايا جهازنا الإدراكي.

وعمل بُنية الشكل الذي وصفة الرسّامون هو ما يُسمّونه بشكل



تقليدي تركيبَ الصورة. إلاّ أنّ هذا المصطلح يتضمّن أيضاً معنى تضمينيّاً (connotation) جمالية تفترض أنّه لا يجب أن يكون التركيب بارعاً فحسب، بل منسجماً ومرضياً - أيّاً تكن صعوبة تحديد مزاياه بدقّة. وهكذا يظهر لنا التركيب على أنّه فنّ النسب، أو كما في عنوان كتاب الرسام والنحات غيكا (Ghyka) (1927)، فسيكون ثمّة جمالية في النسب في الطبيعة والفنون (Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts). وقد كانت هذه الفكرة وراء صدور تحليلات لا تُعد ولا تُحصى في القرن العشرين. وكانت كُلّها تهدف إلى إثبات أنّ هذه اللوحة أو تلك مبنية بحسب نسبٍ هندسية بسيطة؛ حتّى إنّ البعض ذهب إلى حدّ إعطاء أشكالٍ أرادوها عالمية من خلال تقطيع الشكل المستطيل في الإطار، بحسب نسب تُعتبر متجانسة - وهو مفهوم مُبهم لن يتمّ التوافق عليه بأي شكل.

وفي هذه الروح، لا بُدّ من ذكر كُلّ الكتب التي كُتبت عمّا يُسمّونه قسم الذهب، وهي النسبة بين بُعدين حيث تكون "الواحدة للأخرى، ما هي الأخرى بالنسبة إلى جمع الاثنين"[2]. وبساطة المُعادلة (équation)، التي تحدّد هذه النسبة، وبعض خصائص الرياضيات المدهشة التي نجمت عنها، سلّكت الأضواء في اتّجاه العدد الذهبي منذ قرون (Neveux, 1995). وكثيراً ما ساهم عصر النهضة من خلال حبّه للمهارة، اليدوية والفكرية، في الإجلال (بما في ذلك عند فنّانين مثل ليونارد (Léonard) أو عُلماء مثل كيبلر

---

(2) بحسب علم الجبر (algèbre): $a/b = b/(a+b)$، وهذا ما يُعطي علاقة 1,618 الذي يُقال عنه "الرقم الذهبي" بين جانبي المستطيل، وهذا ما نتبيّنه بسهولة. (يُمكن القول إنّه ليس بعيداً عن الحجم الحالي المُسيطر بالنسبة إلى صورة الفيلم (filmique [1,66]) إلاّ أنّ هذا الرقم لا يزال بعيداً جداً عن "16/ 9" وهي النسبة الخاصة بالتلفزيون).



(Kepler))، إلاّ أنّ القرن التاسع عشر، وبعدما ترك الرياضيّون هذه المسألة (التي أصبحت تافهة)، هو من أوجد مصطلح "القسم الذهبي" عوضاً عن "الرقم الذهبي"، محاولاً الكشف عن مفتاح سرٍّ خفيٍّ من الطبيعة بأسرها.

وفي القرن العشرين، أعاد بروز الرسم التجريدي الاعتبار إلى الرقم الذهبي، ونجد آثاراً على ذلك عند الكوربوزييه (Corbusier)، أو دالي (Dali)، وفي نظريّات آينشتاين (Einstein) (التي تعاقب على نشرها في هذه النقطة بالتحديد ميتري (Mitry)، في عام 1963). بشكل عام، لا يجب التقليل من شأن "علم الهندسة السري لدى الرسامين"، الذي نجده في العديد من الحالات. في بعض الأحيان، كان تكاثر التركيبات الهندسية في لوحةٍ ما، يُساهم في بناء هيكله التمهيدي، إلاّ أنّه في معظم الأحيان، لم يكُن المشاهد يرى سوى النسب الضخمة جداً. علم الهندسة ليس بعلمٍ تركيبي، فهو لا يزال يُمثّل قيمةً جمالية، مع ما يُحيطه من إبهام.

إنّ التركيز على علم الهندسة التركيبي حديث نسبياً؛ بحسب الأبحاث الأكاديمية في القرن التاسع عشر، يتعاطى هذا العلم بشكلٍ مباشر مع المادّة القابلة للتشكيل في اللوحة، أو حتى مع مادته الأيقونية أو الدرامية. لطالما اعتُبر فنّ التشكيل كفنّ وضع الأشخاص، والأشياء، والديكور بالشكل المناسب: هذا هو المعنى الذي يُستعمل به هذا المُصطلح، وخصوصاً في مؤتمرات الأكاديمية الملكية للرسم في باريس (Académie royale de la peinture)، في القرنين السابع عشر، والثامن عشر (Lichtenstein & Michel, 2006). ولم يشمل فنّ التركيب ترتيب العناصر القابلة للتشكيل، من حيث القيمة، واللون، والخط، والمساحة، إلاّ عندما ابتعد الرسم عن التقليد.



يُمكن تطبيق الترتيب في كُلّ صورة، من حيث تنظيم المادة القابلة للتشكيل في الصورة بشكل مرئي. ونتوسّع في استعمال هذا المفهوم بالشكل الأبرز، في الصورة الأوتوماتيكية، وتحديداً في الفوتوغرافية. لطالما شدّد العلم النظري على طبيعة هذه الأخيرة (ص 136)، وما فاجأنا أوّلاً فيها، هو غياب القصدية: "فالعين" في آلة التصوير لا تقوم سوى بتسجيل ما تجده أمامها كما هو على طبيعته. لطالما اختبأ التركيب في التصوير، أمام العدسية، فتقاطع في مدلوله مع المعنى الكلاسيكي للكلمة، أي ترتيب عناصر مُصوّرة. ولا يوفر رسّام الوجوه الشهير نادار (Nadar) جُهداً في ترتيب الشكل الذي يرسمه بطريقة معبّرة، أو حتى أن يضعه في إطار ديكور - حيث يعطيه آخرون من ديسديري (Disdéri) إلى ريلاندير (Reilander)، أهمية أكبر. كان لا بُدّ من انتظار الحركة المعروفة باسم التصويرية (pictorialisme) في أواخر القرن التاسع عشر، كي يتمكّن التصوير، ومن خلال نسخة عن اللمسة التصويرية أن يؤكّد هو أيضاً ميله لتركيب عناصر قابلة للتشكيل. إن فنّ التصوير هو بصمة، ولكنّه بصمة مسكوبة في شكل، وفي هذه المفارقة بالذات يكمن جوهر فنّه (Floch, 1987).

وتتعقّد المسألة أكثر في ما خصّ الصورة الأوتوماتيكية المُتحرّكة، السينما، والفيديو، أو غيرها. وإلى جانب التركيب من حيث منحى قابلية التشكيل في المفهوم، هناك الرنين الموسيقيّ للكلمة، الذي يفترض أنّه يُمكن احتساب تنظيم الفيلم من حيث الوقت، من خلال بعض الانتظامات، والإيقاعات. في الواقع، وهذه هي الحال فقط في داخل ما يُسمّى "السينما التجريبية"، والتي تُشكِّل، ومن بين كُل المؤسسات السينماتوغرافية، تلك التي تقترب بعزم كبير من مؤسسة "الفنون التشكيلية" (لدرجة أنّها تُقدِّم اليوم في الأماكن نفسها، وخصوصاً في متحف الفن الحديث). ومنذ



عشرينيّات القرن العشرين، وأفلام روتمان (Ruttmann)، وإيغلينغ (Eggeling) أو ريختر (Richter) تتركّز على حسابات مهلٍ كثيرة الدقة في بعض الأحيان، بقياس الصورة المُجمّعة، والتي يُمكن أن تتمثّل من خلال تركيبٍ ما. ونجد الاهتمام نفسه في أعمال السينما "التركيبية" في ستينيات وسبعينيّات القرن العشرين، وحديثاً في الكثير من أفلام الفنانين، التجريديّين وغير التجريديّين. إلاّ أنّه يجب التذكير أنّه وإن كانت عين المُنفّذ أو الناقد تستطيع تمييز تركيب قابل للتشكيل في الفضاء، إلاّ أنّ العين المُجرّدة غير قادرة تقريباً، بطبيعتها، على إدراك العلاقات الزمنية، كما قاله بشكل صريح العديد من منظّري السينما (Mitri, 1965)، وكذلك فمفهوم الإيقاع، وأكثر، مفهوم التركيب، لا يُطبَّق في السينما بشكلٍ سهل، فهو يُطبّق في أفضل الأحوال، بشكلٍ مجازي، وفي أسوأ الأحوال يكون في غير مكانه كلياً (هذه الصعوبة هي ذات طبيعة عامة (Maldiney, 1967)).

2. من البصري إلى الخيالي

1.2 الصورة، الخيال، اللاوعي

الصورة الذهنية

إنّ مفهوم الصورة الذهنية، هو في الوقت نفسه تافه ومشوّش. إنه تافه، لأنّ في إمكان كُلّ إنسان أن يختبره بنفسه يومياً، من خلال أشكال عديدة: الذكريات، والأحلام بشكلٍ عام، وأحلام اليقظة، والخيال... ولكن إن أظهر الاستبطان (introspection) إلى جانب العديد من التجارب وجودها الحتمي، فكيف لنا إذاً أن نتصوّر هذه الصور الذهنية، وكيف نصفها؟ هل هي (وبحسب وجهة النظر "التصويرية") صورٌ حقيقية، من حيث إنّ جزءاً منها على الأقل يُمثّل



الواقع بحسب نمطٍ أيقوني؟ أم إنّها (وبحسب وجهة النظر "الوصفية" ("descriptionnaliste")) صورٌ تمثّل الواقع بشكلٍ غير مباشر، فتُشبه أكثر الصور اللغوية؟ والشجار ثاقب أكثر ممّا تفترضه كلمات "الصورة" و"اللغة"، لأنّ الكُلّ يتّفق على أنّ الأمر لا يتعلّق بالصور بالمعنى اليومي، أو الظاهراتي للكلمة. إلاّ أنّه لطالما تمّ إيجاد حالات في مُختبرات علم النفس، حيث يخلط الأشخاص بين الصورة الذهنية والإدراك، وكأنّها تُظهر أنّ ثمّة تشابُهٌ وظيفي بين الاثنين.

وتدور العديد من الفرضيات حول الصورة الذهنية (لا يُشكّك في حقيقتها) حول فرضية ترميز لا يكون لفظياً، ولا أيقونياً، ولكن ذات طبيعة شبه وسيطة (انظر من بين كثر آخرين: Arnheim, 1969; Denis, 1989; Kosslyn, 1994; Schwartz, 2006) ومن دون أن تخضع هذه الصور إلى عمليات اختبارية من العيار نفسه، من الممكن، أو المُرجّح، أنّه يُمكن أن نقول الشيء نفسه عن الصورة اللاواعية. إلاّ أنه لا يُمكننا أن نذهب أبعد من ذلك: ما من أحد يعرف، حتى في المقاربة المعرفية، كيف تُزوّد الصور الحقيقية الصور الذهنية بالمعلومات، و"تتلاقى" معها - بالأحرى الصور اللاواعية.

الصورة والخيال

إنّ مفهوم الخيال يُظهر بشكلٍ واضح هذا التلاقي بين مفهومين من الصورة الذهنية. بحسب المعنى الشائع للكلمة، يندرِج الخيال ضمن مجال التخيُّل من حيث ملكة الإبداع، وإنتاج الصور الداخلية التي يُمكن تجسيدها. ولنُعيدَ ما قاله سارتر (Sartre) (1940)، الخيال مُتلازم بشكلٍ عقلي (أي مفهومي) مع وظيفة الوعي "التي يصعب تحقيقها"، التخيُّل. كما أنّ هذا المُصطلح هو مرادف في الاستعمال الشائع لـ "الوهمي" و"المُبتكر"، ويتعارَض مع الحقيقي (وحتى في



بعض الأحيان، مع الواقعي). وفي هذا المعنى التافه، تُظهر الصورة الذهنية، كما الصورة التمثيلية، عالماً خيالياً بحيثيّاته (diégèse).

وطرح سارتر متوافق مع الموقف الظاهراتي (الهوسرلي)(*) الذي كان موقفه: الصورة الذهنية لا يُمكن فصلها أو مشاهدتها؛ إنّه شكلُ من أشكال الوعي. فهي تختلف بشكل ملحوظ عن الإدراك، في أنّ الوعي الإدراكي يلتقي مع الشيء، فيما الوعي الخيالي، ينظّم الأشياء ويركّبها؛ أو، إن أردنا، الصورة هي الطريقة التي يظهر من خلالها الشيء إلى الوعي. ونتيجة ذلك، لا تسمح الصورة الذهنية بمراقبة الأشياء، فنحن لا نتعلّم شيئاً من خلال هذه الصورة، لأنّها لا تحتوي إلاّ على ما وضعناه فيها: وبالعكس، من المؤكد، أنّ الإدراك يتيح مجالاً للتعلُّم في الأشياء المرئية. باختصار فالصورة (الذهنية) "تُفنى": "فقول: "لدي الصورة الفلانية" يعني "أنّني لا أرى شيئاً". وهذه المقاربة للصورة الخيالية، والصورة الذهنية، وعلى الرغم من مفرداتها ومفاهيمها الخاصة - التي أدّت إلى أن تكون موضع نقاش حاد بين فلاسفة النصف الثاني من القرن العشرين - إلاّ أنّها تقول بوضوح أمراً واحداً: كلمة "الصورة" لا تغطي المعنى نفسه ولا الوزن نفسه إن طبّقناها على ما يحدث في الخيال أو ما ينجم عن الإدراك. بالنسبة إلى الصورة ـ في المعنى المأخوذ في هذا الكتاب، أي إنّه غرضٌ مادي يتضمّن ميزات تشابه (ص 260) - هذا يفترض علاقةً مبهمة مع عالم الخيال. فهي نقيض ذلك (لأنّها موضوعية)، إلاّ أنّها تهدف إلى التنافس معه، وإلى اجتياح النفس بطريقة غير مُشابهة، ولكن بالأهمية نفسها.

وعلى الرغم من أن النظرية اللاكانية (lacanienne) هي نظرية

(*) الخاص بإدمون هوسرل (Edmond Husserl).



مُجرّدة أكثر من الظاهراتية التي يُنادي بها سارتر الشاب، فهي على استعداد أكبر لإقامة علاقة بين هذين المعنيين لكلمة "صورة". بالنسبة إلى لاكان (Lacan) (1964)، الشخص هو نتيجة رمزية، يتمّ إدراكها من خلال شبكة من الدالات، التي لا تكتسب المعاني إلاّ من خلال علاقاتها المُتبادلة: إلاّ أنّ علاقة الشخص بالأمور الرمزية ليست مباشرة، إذ إنّ الرمزي ومن حيث تركيبه، يخرج تماماً عن إطار إدراك الشخص. ومن خلال تشكيل الصور الخيالية تتمّ هذه العلاقة: من جهة من خلال "صور خيالية في إطار علاقات اعتداء إباحي حيث يتمّ تكوينها" أي الأشياء التي تتعلّق برغبة الشخص؛ ومن جهة أخرى مع المماثلات، "منذ الأوربيلد (Urbild) (الصورة البدائية) المِرآوي إلى التحديد الأبوي للمثال الأعلى للأنا". يُشير مفهوم الخيالي بالنسبة إلى النظرية اللاكنية إذاً، "**1** ـ إلى علاقة الشخص مع التحديدات المُكوِّنة، [...]، و**2** ـ علاقة الشخص مع الواقع، التي تتميّز بصفتها الوهمية". لطالما أصَرّ لاكان على وجوب ربط كلمة "الخيال" بكلمة "الصورة" بشكل وثيق. فبالنسبة إليه، إنّ الصور الخيالية التي يكوّنها الشخص، هي صور ليس فقط من حيث كونها وسيطة، وبدائل، بل أيضاً من حيث إنّها تتجسّد بطريقة محتملة من خلال صور مادية، ابتداءً من الصورة المرآوية لجسم الولد خلال "مرحلة المرآة".

وعندما يتكلّم أرنهايم (1989) عن التركيز الذاتي كظاهرة مكوّنة لإدراك الصور، يُمكننا أن نترجم هذا الشرح بسهولة بالرجوع إلى المرأة اللكنية. بشكلٍ طبيعي، ما سيفصل دوماً هاتين المُقاربتين هو حجر المِحكّ المُمثّل هنا في اللاوعي، الذي لا يُعطيه المعرفيّون أيّ اعتبار، إمّا ظنّاً منهم أنّه خفيٌّ، أو لأنّهم لا يرون فيه سوى كياناً موازياً "ما قبل الوعي" (pré-conscient) التي اكتشفها فرويد



(Freud). وثمّة مفهوم مشابه عن الخيال طبّقه ميتز (Metz) في السينما (1977). فالسينما لا تقدِّم أيّ وجود حقيقي للأشياء، فهي تتألّف من ممثِّلات، أو دالات، خيالية ذات معنى مزدوج - المعنى الاعتيادي والمعنى اللاكاني - للكلمة. وفي السياق المباشر لمقاربة لاكان، الذي يربط الخيالي بالمطابقات بشكل وثيق، يطوّر ميتز على هذا الأساس نظريةً عن المطابقات خاصة بالمشاهدين، تقوم على مستويين: التعرُّف "الأوّلي" عند الفرد المُشاهد، بمجرّد إلقائه نظرة على المشاهد، والتطابقات "الثانوية"، مع عناصر في الصورة. تقدِّم الصورة الفوتوغرافية فرصةً كبيرة لأخذ الأفراد إلى عالم الخيال، وهذا سببٌ من الأسباب التي أدّت إلى تطوُّر نظريّتها بشكل موسّع أكثر، إلاّ أنّ كُلّ صورة يتمّ نشرها في المُجتمع بواسطة جهازٍ محدّد تنطبق عليها المُقاربة ذاتها، لأنّ الصورة التمثيلية في الأساس تلعب على سجلّ مزدوج بين الحضور والغياب: فكُلُّ صورة تكوِّن شبكات من المُطابقات، كما تعتبر عملية تعرُّف المُشاهد على نفسه نوعاً من النظرة. لا شكّ في أنّ المُطابقات "الثانوية" تختلف جداً من حالة إلى أخرى: فعددها أقل، كما أنّها أقل قوّةً أمام لوحةٍ ما، وحتى أمام صورة فوتوغرافية، منه أمام فيلمٍ ما.

كما سبق أن ذكرنا، يُمكن أن يتعلّق تنظيم الفضاء بشكلٍ عام، ببنية رياضية (ص 40). إلاّ أنّنا نصف تمثيلاً ما (من خلال صورة) من الناحية النفسية على أنّه تنظيم للعلاقات القائمة التي نعيشها مع شحناتها الغريزية، مع خاصّة غالبةٍ حسية وعاطفية (لمسية أو بصرية) وتنظيم فكري دفاعي (Charpy, 1976)... تكتسب العلاقة القائمة إذاً بين المُشاهد والصورة بُعداً فضائياً: كما تتحلّى أيضاً ببُعد زمني، يُمكن أن يُنسب إلى الأحداث المُمثَّلة، وإلى البنية الزمنية المُنبثقة منها. وهذه العلاقات المُرتبطة بالبنى تصف مسافة نفسانية يُمكن



تحديدها بالتالي: "المسافة الخيالية النموذجية التي تنظّم العلاقة بين الأشياء في الصورة من جهة، والعلاقة بين الشيء الموجود في الصورة والمُشاهد، من جهة أخرى" (Francastel, 1963). . . وهذا المفهوم ليس علمياً بالتأكيد؛ إذ لا يُمكن قياس المسافة النفسانية بالديكاميتر. وعلى الرُّغم ممّا يحيط به من غموض، فهو يُشير بشكلٍ واضح إلى أنّ الوهم والرمز، وإن كانا يُمثّلان فعلاً قطبي العلاقة التي تربطنا بالصورة التمثيلية، فهما ليسا النمطين الوحيدين الممكنين في هذه العلاقة، بل بالأحرى نمطاها القصويان، والتي يُمكن بينهما تحقيق جميع أنواع المسافات النفسانية الوسيطة.

وكان تشبيه المسافة النفسانية يؤخذ في بعض الأحيان بشكلٍ حَرفي. وهذه هي الحال في نظرية الناحت ومؤرّخ الفن الألماني أدولف هيلدبراند (Adolfe Hildebrand) (1893) الذي كان يُميّز نمطين لرؤية الأشياء في الفضاء: النمط القريب (ناهبيلد (Nahbild))، الذي يوازي رؤية الأشياء بشكل عادي في الفضاء الذي نعيش فيه، والنمط البعيد (Fernbild) الذي يوازي رؤية هذا الشكل نفسه بحسب القوانين الخاصة بالفن. وإلى هذين النمطين في الرؤية، كان هيلدبراند يربط توجّهين من الفن التمثيلي: القطب البصري، الذي يختص بالرؤية من بعيد، حيث يؤدي المنظور دوراً كبيراً، والذي يوازي الفنون التي تمنح امتيازاً للمظهر (الفن الهلنستي مثلاً)؛ القطب اللمسي (الخاص باللمس)، الذي يتعلّق بالنظر عن قرب، حيث يتمّ التركيز أكثر على وجود الأشياء، ونوعيّات السطحوح، بطريقة منمنمة أكثر (الفن المصري مثلاً). وبين هذين القطبين، ثمّة نمطٌ من الرؤية لمسي/ بصري يوازي مجموعةً من المدارس وحقبات تاريخ الفن التي تزاوج بين الرؤية من بعيد، والرؤية من قريب (مثل الفن اليوناني الكلاسيكي).



وقد حظيت هذه النظرية بنجاح كبير (ص 127)، وما زال صداها يتردّد بشكل شبه واضح عند كُلّ أجيال مؤرّخي الفن في مطلع القرن العشرين، وخصوصاً عند ريغل (Riegl) (1899)، وولفلين (Wölfflin) (1915)، وصولاً إلى بانوفكسي (Panofsky) (1924). وعاود الانقسام بين الرؤية البصرية، والرؤية اللمسية (أو "اللمس البصري") الظهور في نهاية القرن العشرين، أوّلاً في إطار منظور ظاهراتي عند مالديني (Maldiney) (1953)، وثمّ بشأن الرسم عند فرانسيس بيكون (Francis Bacon)، (Deleuze, 1981) وحتى السطح السينماتوغرافي الكبير (Bonitzer, 1982). واقتراح هيلدبراند يتقاطع مع حدس كبير في المقاربة "البيئوية" للإدراك، التي تطرح فرقاً مبدئياً بين نمطٍ طبيعي للرؤية يسمح بأن يدور حول الأشياء، وأن يقترب منها، وأن "يلمسها" بواسطة العينين، ونمطٍ منظوري \وهو طبيعي أقلّ بكثير من الرسم. وبما أنّ فكرة الازدواج في نمط الرؤية (mode de vision)، والمسافة الفاصلة بين الداخل النفساني والمشهد المرئي، راسخة بشكل ثابت في تجربتنا العفوية الخاصة بالعالم المرئي، كما تؤكّد أيضاً هذه الجملة من فيلم كونتزيل (Kuntzel) وغراندريو (Grandrieux)، La peinture cubiste (1981): "يبدو أنّ اللمس يغلب النظر، أي إنّ المساحة اللمسية تتغلّب على المساحة البصرية. فالأمور تحدث وكأنّ نظرنا ليس سوى وصلةٍ لأصابعنا، وهوائيٌ لجبيننا" (Bellour, 1990). وهكذا يُمكننا أن نُفكِّر في سياق التفكير نفسه، بتحديد كلمة بالوش (Paluche)، أي كاميرا الفيديو المُصغّرة التي اخترعها جان بيار بوفاليا (Jean-Pierre Beauvalia)، وكأنّها "عينٌ في طرف الإصبع" (J.- A. Fieschi, Nouveaux Mystères de New York [Bellour, 1988]).



الصورة واللاوعي: مقاربة التحليل النفسي

إنّ إحدى الأفكار الأساسية التي تضُمّ مقاربة التحليل النفسي الخاصة بمُشاهد الصورة تقوم على إبراز العلاقة الوطيدة بين اللاوعي والصورة: فالصورة تحتوي عناصر موجودة في اللاوعي؛ والعكس صحيح، فاللاوعي "يحتوي" الصور، والتمثيلات. إلاّ أنّه يستحيل تحديد تحت أيّ نمط تقوم هذه المُصوَّرات في اللاوعي، لأنّه وبحسب تحديد اللاوعي، فهو ليس متاحاً للاستقصاء المباشر، ولا يُعرف إلاّ من خلال عروض تخونه وتكشف عن بعض الأعراض. وكون هذه الصور في هذه العروض تؤدي دوراً مُحدّداً، لا يعني شيئاً عن وجودها في اللاوعي، ويبقى هذا السؤال من الأسئلة الأكثر نظرية في كُلّ المذهب الفرويدي.

ويُميّز علم النفس التحليلي لدى فرويد مستويين من النشاط النفساني: المستوى الأوّلي، وهو يُعنى بتنظيم العمليات اللاواعية (العوارض العُصابية، والأحلام...)، والمستوى الثانوي، وهو مستوى الفكر الواعي الذي هو، وبالنسبة إلى فرويد، مستوى التشكيل، والسيطرة، ورُبّما الكبت، والطاقة النفسانية الأولى، الخاضع لمبدأ الواقع: وهو مستوى التعبير الاجتماعي، المُتحضِّر، من خلال وسائل التعبير وضغوطاتها المؤسّساتية، التي تولّد تمثيلات وخطابات منطقية. أمّا المُستوى الأوّل فهو مستوى التدفّق الحُر للطاقة النفسانية، الذي يتحوّل من شكلٍ إلى آخر، من تمثيلٍ إلى آخر، من دون أيّة ضغوطات عدا تلك التي تسبّبها لُعبة الرغبة: فهو المُستوى الذي يُعنى بالتعبير الذاتي الذي يقوم على "لغة" اللاوعي ووسائل تحرُّكه وتكثُّفه. وهنا تتدخّل الصورة بطريقتين: كما تتجلّى في اللاوعي، وكما، في لُعبة الصورة الفنية، تُشكّل عارِضاً من الأعراض (Lyotard, 1971). أمّا حجر العثرة الذي يُعرقل هذه النظرية، فيرتبط



في استحالة الوصول إلى اللاوعي بشكلٍ مباشر، وفيما ينتج عن ذلك من ضرورة تفسير الأعراض - أي ترجمتها بطريقة اعتباطية نوعاً ما في تعبير آخر.

2.2 المعرفة، الاتّفاق، الوهم

يقترح رودولف أرنهايم (Rudolph Arnheim)، ثلصبغية(*) عملية حول قيم الصورة في علاقتها مع الواقع:

1 ـ قيمةٌ تمثيلية: الصورة التمثيلية هي تلك التي تُصوِّر الأشياء الحسية ("بمستوى تجريدي أدنى من ذلك الخاص بالصور في حد ذاتها"). مفهوم التمثيل مهمّ، وسوف نعود إليه لاحقاً (ص 169، ص 260)، ولكننا سوف نكتفي الآن في افتراض أننا نعرفها بشكل حدسي.

2 ـ قيمة رمزية: الصورة الرمزية هي التي تُصوِّر الأشياء التجريدية ("بمستوى تجريدي مرتفع بالنسبة إلى مستوى الصور نفسها"). ومفهوم الرمز مشحون تاريخياً، وسوف نعود إلى ذلك أيضاً (ص 159)، إلاّ أنّ القيمة الرمزية لصورةٍ ما تُحدّد بشكل براغماتي، وأكثر من أي شيء، من خلال قدرة تقبّل الرموز المُصوّرة، من قِبل المجتمع (هناك الكثير من الصور الرمزية من الماضي، وحتى الحاضر، التي لا نفهمها لأنّنا لم نعُد نتعرَّف إلى الرموز المصوّرة فيها).

3 ـ قيمة إشارية: بالنسبة إلى أرنهايم، تُستعمل الصورة كإشارة عندما تصوِّر مضموناً لا تعكس ميزاته بشكلٍ ظاهرٍ للعيان. والمثل الذي يفرض نفسه في هذا السياق هو مثل لافتات بعض إشارات السير، مثل تلك التي تفرض تحديد السرعة (حاجزٌ أزرق داكن مائل

(*) مجموع الطُرُق التصويرية الملوّنة القائمة على تفريق الألوان الرئيسية الثلاثة: الأزرق، الأحمر والأصفر.



على خلفية عاجية). والحقيقة أنّ هذه الصور - الإشارات هي بالكاد صورٌ بالمعنى الشائع للكلمة (الذي يوازي إجمالاً الوظيفتين الأوليتين اللتين حدّدهما أرنهايم).

وقد شكّل موضوع التمييز بين التمثيل والرمز موضوعِ كثيرٍ من النظريات (Peirce, 1867sq)، وفي السنوات اللاحقة، إلاّ أنّ الواقع ليس بسيطاً جداً، فما من صور تجسِّد بشكل تام واحدةً من هذه الوظائف، وواحدة فقط؛ والأغلبية الساحقة للصور هي، وبنسب متفاوتة، من طبيعة القيمتين الأوليتين اللتين حدّدهما أرنهايم، وأحياناً القيم الثلاث في آنٍ معاً. فعلى سبيل المثال، وفي الكثير من حالات الصلب، نجد عند أسفل الصليب جُمجمة بشرية، تجمع في طريقة جليّة التمثيل (جُمجمة) والرمز (الوفاة). ولكن في بعض الأحيان، تعلو هذه الجمجمة نفسها ساعة رملية (تمثيل، ورمز) مع جانحَين، يرتبطان مع سائر عناصر الصورة بعلاقة بعيدة ما فيه الكفاية كي تجعل من المجموعة إشارةً اصطلاحيةً بشكلٍ محض (الوقت الهارب).

التمييز والاستذكار

نتوخّى من الصورة في بعض الأحيان أن تُدخلنا إلى عالم مغاير عن ذلك الذي نعيش فيه. غالباً ما سعت الصور الفنية إلى أن تجعلنا نرى أشياء مستحيلة، إمّا من خلال تمثيلها بنمط خيالي (من خلال تحوّل بسيط في قوانين العالم الحسّي، مثلاً في وجود حيوان القارِن، أو التنّين)، أو من خلال تمثيلها كصورةٍ عن عالم آخر (الجنّة وجهنّم، وحديقة عدن)، أو أخيراً من خلال قلب النظام الموجود في الصورة بشكلٍ طفيف والتي تصوّر عالماً عادياً (تخصّص رسّامون في هذا المجال، ومن بينهم الرسّام ماغريت (Magritte)). أمّا بالنسبة إلى الصور الشعبية، فيمكن أن نقول إنّها أدت أيضاً هذا



الدور - وصولاً إلى ألعاب الفيديو في نهاية القرن العشرين، وبداية قرننا الحالي، حيث إنّ أحداث العديد منها تجري في عالم غير حقيقي، ما شكّل مصدر وحيٍ للكثير من الأفلام من نوع eXistenZ (1999)، وصولاً إلى Inception (2010)، مروراً بالثلاثية الشعبية Matrix (1999 ـ 2003). والوظيفة الخيالية للصورة مهمةٌ، من الناحية الاجتماعية والنفسية، كما أنّه تمّ تقديمها على أنها الأهم (من قبل السورياليّين (surréalistes)، مثلاً، الذين لم يؤثروا أبداً على هذه النقطة).

إلاّ أنّه يُمكننا أن نُفكّر أنّها تأتي في مرتبة ثانوية بالنسبة إلى وظيفة أخرى، تبدو في الظاهر أكثر بساطة، إلاّ أنّها شائعةٌ أكثر: من وظيفة الصورة أن تعزّز علاقتنا بالعالم المرئي، وأن تُحدّده: فهي تؤدي دور اكتشاف المرئيّ. وقد رأينا (ص 19، والصفحة اللاحقة) أنّ العلاقة بالمرئي مهمّة بالنسبة إلى نشاطنا الفكري: فالصورة تجعلنا نتقنها ونسيطر عليها. وقد فكّر غومبريش (Gombrich) (1965) بشكل شبه حصري في الصور الفنية، فقابل شكلين أساسيّين من أشكال الاستثمار النفسي في الصورة: التمييز والاستذكار، والثاني بالنسبة إليه هو الأكثر عُمقاً وأهميةً من الأوّل (ص 84). ويتوافق هذا التفرُّع الثنائي بشكلٍ كبير مع التمييز بين الوظيفة التمثيلية والوظيفة الرمزية، التي تُشكّل إحدى ترجماتها من الناحية النفسية، فتشدّ الأولى باتّجاه الذاكرة، والعقل، والوظائف التفكيرية، والأخرى باتّجاه فهم المرئي، والوظائف الحسية بشكل مباشر.

كما نرى، تشكُّل العلاقة بين الصورة والخيال (والتخيُّل) عقدةً من الأسئلة بشأن علاقة الإنسان ببيئته، والصور التي يكوّنها عنها في فكره، والمعلومات التي يعرفها بشأنه، وكذلك شروط استخدام الصور المادية، وإنتاجها. أمّا الحالة القصوى المهمة بشكلٍ خاص



لتتجلّى في الوهم الذي ينشأ عن الصور، وذلك لأنّها تُدخل كُلّ هذه الجوانب من خلال مزج البعض بالبعض الآخر.

الوهم وشروطه

لنتكلّم بدقّة، فالوهم خطأ يطال الإدراك، أي إنّه التباسٌ تام ومغلوط بين الصورة وشيء آخر غير هذه الصورة (ص 43). وهو ليس النمط المعهود الذي نُدرك من خلاله الصور، ولكن عكس ذلك، هو حالة استثنائية إن تمّ الحثُّ عليه عمداً، أو إن حدث صُدفةً. إلاّ أنّه في إدراكنا لكُلّ صورة، وخصوصاً إن كانت تمثيلية بشكل كبير، يتدخّل جزءٌ من الوهم، غالباً ما يُشكّل موضع وفاق، عندما لا يحدث ذلك إلاّ عند قبول حقيقة الإدراك المزدوجة في الصور (ص 39). وعلى امتداد الحقبات، تمّ تقويم الوهم على أنّه هدفٌ مرجوٌّ للتمثيل، أو بخلاف ذلك، تمّ انتقاده باعتباره هدفاً سيّئاً، ومخادعاً، لا نفع منه، إلاّ أنّ هذه الأحكام التقويمية لا تُطلعنا على أي شيء بشأن العلاقات بين الصورة والوهم.

وتُحدَّد إمكانية الوهم بواسطة قدرات الجهاز البصري نفسه، في التحديد الواسع الذي أعطيته له. ولا يُمكن للوهم أن يتحقّق إلاّ إن تمّ تحقيق شرطين:

أ) ـ شرطٌ إدراكي: يجب أن يكون الجهاز البصري، في الظروف الموضوع فيها، عاجزاً عن التمييز بين نوعين أو أكثر من المُدركات. وهكذا، في السينما، وفي ظروف عرض الفيلم الطبيعية، تعجز العين عن تمييز الحركة الظاهرة من الحركة الحقيقية. بشكل عام، وبما أنّ الجهاز البصري يبحث في معظم الأحيان، وبطريقة عفوية، عن إشارات إضافية عندما يكون إدراكه مبهماً، فلن يكون هناك وهمٌ إلاّ إن كانت الظروف التي نضعه فيها تحديدية ما يحول دون أن يقوم بتحقيقه بشكلٍ طبيعي.



رسمٌ خدّاع: انظُر بشكلٍ خاص كيف أنّ الرسائل والمغلّفات تبدو وكأنّها تخرج من الإطار، المرسوم هو أيضاً (كورنيليوس جيسبريخت (Cornelius Gijsbrecht)، عام 1660 تقريباً، لوحة زيتية، 101,9 x 83,4 سم، متحف الفنون الجميلة، غان (Gand)).

ب) ـ شرط نفسي: كما سبق أن رأيناه أيضاً، ينصرف الجهاز البصري الموضوع أمام مشهد فضائي معقّد بعض الشيء، إلى القيام بعملية تفسير حقيقية لما يُدركه. فلن يتكوّن الوهم إلاّ إن قدّم تفسيراً معقولاً للمشهد الذي يراه. هذا هو الحُكم، وبالتالي يتأثّر الوهم بالحالة النفسية للمُشاهد، وخصوصاً بتطلّعاته: وهو ينجح بشكلٍ



أفضل عندما يوضع في حالة الشيء المُنتظَر. وهذا هو معنى الطُرفة التي تتناول رسّامَين يونانيّين زوكسيس (Zeuxis) وباراسيوس (Parrhasios). وكان زوكسيس مشهوراً برسمه حبوب العنب التي قلّدها أفضل تقليد لدرجة أنّ العصافير كانت تأتي لنقرها[3]. فراهن باريسيوس على أنّه سيخدع خصمه. فدعاه إلى مَرسَمه، وجعله يرى أنواعاً مختلفة من الرسوم إلى أن رأى زوكسيس في إحدى زوايا المرسَم، لوحةً مغطّاةً بقُماش، موضوعةً بوضعية واقفة على طول أحد الجدران. فشعر بفضول لمعرفة ما كانت تُخبّئه تلك اللوحة التي وعلى ما بدا له، كان الآخر يُخبّئها عنه، فراح يرفع عنها القماش، فأدرك أنّ كُلّ ذلك لم يكُن سوى رسم خدّاع، وأنّ اللوحة والقُماش كانا ملوّنين على الحائط مباشرةً. ربح باراسيوس الشرط، فخدع الرجل الذي كان بدوره يخدع العصافير. ويُجسّد نصره بشكلٍ خاص أهمية استعداد الإنسان كي يتمّ خداعه، فلولا رأى زوكسيس هذا الرسم الخدّاع فجأة، لم يكن ليكون بلا شكّ بهذه الفاعلية. ويُمكننا أن نتبيّن هذا الأمر مع أعمال حديثة، مثل منحوتات دوان هانسون (Duane Hanson)، وهي تمثيلات ممتازة عن أميركيّين متوّسطي الحال، لدرجة أنّه وإن وُضعت في إحدى صالات المتاحف، سنظنّها حتماً وللوهلة الأولى، زوّاراً من بين سائر الزوّار.

ونجد جميع أنواع الأوهام الطبيعية. فبعض الحشرات تتمتّع بقدرات إيمائية مُذهلة: العنكبوت الذي يُقلّد النملة، والفراشة التي لها "رأسٌ" آخر من الخلف، والحشرات التي تمتزج بعساليج

(3) وتقول طُرفة مشهورة أخرى إنّه وفي عام 99 ق.م. كانت ديكورات الخلفية في الحُجر التي كانت تُقام بمناسبة ألعاب أبيوس كلاوديوس بولشير (Appius Claudius Pulcher)، تبدو وفيةً لدرجة أنّ طيور الزاغ كانت تحاول أن تجثم على حجارة القرميد المرسومة. ولا داعي للقول إنّه في هذه الحالة أو تلك، يُمكننا أن نشكّ في حقيقة القصة التي تحمل طابعاً أسطورياً.



الخشب التي تقف عليها. . . إلخ، (Gregory & Gombrich, 1973).
قلّما تعنينا هذه الأوهام، إلاّ أنّها تؤكّد أنّ الوهم هو نتيجة تقليد بصري صَرف، ولكنه أيضاً نتيجة إدراج ضمن سياق، وهي عملية مهمّة لإتمام الغش على أكمل وجه. ونوعية الوهم التي تُهمّنا هنا، هي تلك التي تحدث بشكل إرادي في الصورة. وعلاوةً على الشروط النفسية والإدراكية التي يتمّ فيها الوهم، فهو يعمل بشكلٍ فعّال نوعاً ما بحسب الشروط الثقافية المحيطة به. عموماً، إنّ الوهم فعّال لدرجة أنّه يتمّ البحث عنه من خلال أشكال الصور المقبولة اجتماعياً، أو حتى المرغوب فيها - أي إنّ قصديّة الوهم مُرمَّزة بشكل واضح من الناحية الاجتماعية. من جهة أخرى، قلّما يهمّ هذ الهدف المُحدَّد؛ ففي العديد من الحالات، نريد أن نجعل الصورة جديرةً بالتصديق أكثر من حيث كونها انعكاساً للواقع (وهذه هي حال الصورة السينماتوغرافية التي تستقي بجزء كبير قدرتها التوثيقية على الإقناع من الوهم التام المُتمثّل في الحركة الظاهرة). وسوف نقوم، في حالات أخرى، بالبحث عن الوهم كي نستقرأ حالة خيالية معيّنة، بهدف إثارة الإعجاب أكثر من الاعتقاد. . . إلخ، باختصار، الهدف ليس دائماً نفسه، ولكن على العكس، فالوهم هو دوماً أقوى عندما يكون هدفه منتظرٌ من قِبل الجميع.

والوهم الذي تكلّمنا عنه للتو هو الوهم العام الذي تخلقه صورةٌ ما، تغشّ المُشاهد بشكلها العام. إلاّ أنّ معظم الصور يتضمّن عناصر تدخُلُ في إطار الوهم، إن تمّ أخذها بشكلٍ منفرد. وهذه هي حال كُل الأوهام "الأساسية" الموجودة في الصور (ص 43). بشكل عمومي أكثر، تمكننا من التأكيد أنّ الفنون التمثيلية، في ثقافتنا، أقيمت على وهم جُزئي من الواقع، يعتمد على الشروط التكنولوجية والمادية لكل نوعٍ من الفنون. وهذا ما يطرحه رودولف أرنهايم في دراسته



المُخصصة للسينما (1932)، حيث يميّز هذا الفن عن سائر أنواع الفنون التمثيلية في ما يخلقه من وهمٍ قوي للحقيقة، مبنيٌّ على فكرة استعمال الوقت كمرادفٍ مقبولٍ للحجم، والعُمق. ويُصنّف أرنهايم هذا الوهم الفيلمي بين الوهم المسرحي، وهو بالنسبة إليه قوي جداً، والوهم الفوتوغرافي، الأضعف منه بكثير. ويُشكّل مفهوم الوهم الجزئي موضع تنازع؛ فقد وصل كريستيان ميتز إلى اعتباره متناقضاً في نفسه (فنحن مخدوعون أو غير مخدوعين، ولا يُمكن أن نكون نصف مخدوعين)[4]. إلاّ أنّ هذا الاعتراض يبدو لي متطرّفاً، لأنّه كثيراً ما نجد في السينما وهماً بحتاً، يتمثّل من خلال الحركة الظاهرة التي لا تُشكّل سوى ميزة جزئية بالنسبة إلى الإدراك العام للصورة في الفيلم. في الواقع، إنّ السيّئة الأبرز في مفهوم الوهم الجزئي هذا تكمن في إرجاع رؤية الفيلم إلى تحليل بُعده الإدراكي، مهملين ظواهر الاعتقاد التي يخلقها الفيلم، وخصوصاً من خلال تأثير الخيال. بعبارة أخرى، تكمن السيّئة الأبرز في طرح أرنهايم أنّها ليست تاريخيةً بشكلٍ كافٍ، لأنّها لا خذ في الاعتبار لا قابلية تغيُّر الهدفية الوهمية، ولا تغيُّر تطلُّعات المُشاهد.أختصر هذه المُلاحظات من خلال مثلٍ واحد: الجناح الأساسي في كنيسة القديس إغناسيوس (San Ignazio) في روما، وهو مغطّى بتصوير جداري يصوّر بطريقة رمزية عمل الآباء اليسوعيّين، الأوصياء على هذا الرسم (1691 ـ 94). وتتضمّن هذه القبة إحدى مؤثّرات الرسم الخدّاع الأكثر شهرةً في عصره: لا لأنّه يُمكن أن نخالها حقيقةً، بل لأنّ هذا الرمز موجودٌ في سماءٍ مرسومة ينفتح وسط هندسة من العواميد والقناطر، التي، تبدو هي في حدّ ذاتها، وكأنّها بالتحديد امتدادٌ للهندسة الحقيقية، والواقعية، والجامدة

---

(4) مُنتدى في مدرسة الدراسات العُليا في العلوم الاجتماعية، 1983-1984.



للكنيسة. فثمّة وهمٌ جُزئي إذاً من جميع النواحي: فما من مُشاهد سيتخيّل أنّه يرى حقيقة الأشخاص الخُرافيّين المصوّرين؛ إلاّ أنّ المُشاهد صاحب الفهم المتوسّط، ما زال لليوم أيضاً، يجد صعوبةً في معرفة المكان الذي تتوقّف فيه هندسة الحجر، وتبدأ فيه الهندسة المرسومة. إلاّ أنّ هذا الوهم لا يتمّ من دون شروط مُسبقة. الشروط الثقافية: يجب أن تكون لدى المُشاهد فكرةٌ وإن مُبهمة عمّا هو البناء الحجري مع الأعمدة، وتيجانها، والمُشيّد على شكل كنيسة. شروطٌ أيديولوجية: بالنسبة إلينا، يُشكّل الرسم الخدّاع في كنيسة القديس إغناسيوس، مثالاً نموذجياً يُجسّد المهارة في الفن التصويري؛ وبالنسبة إلى معاصريه، كان يُشكّل إشارةً مرئية للتواصل بين العالم السفلي، والعالم الماورائي، وتشتدّ وطأة الوهم لدرجة أنّنا نؤمن أكثر بهذا العالم الماورائي، فنصبح مُستعدين لقبول واقعه. وأخيراً الشروط الإدراكية: إنّ القوّة التي لا يُمكن كبحها في هذا الرسم الخدّاع ناجمة عن أنّه لا يُمكن الوصول إليه للمسه كونه مرسوماً على قبّة؛ كما أنّ ارتفاع الكنيسة كبير لدرجة أنّه بعيد، وهذا ما يجعلنا نملك القليل من مؤشّرات المساحة التي تُظهر بأنّه رسمٌ. وفي هذين الواقعين الإدراكيّين، يتمّ تسليط الضوء على ثلاثية الأبعاد بشكلٍ غير اعتيادي - أقلّه عندما نحرص أن نضع أنفسنا في وجهة النظر الصحيحة (المُشار إليها من خلال قرص على أرض الكنيسة)، لأنّه وحالما نبتعد عنها، تظهر الالتواءات في الأبعاد، وتكون قوية لدرجة أنّ غياب مؤشّرات المساحة لا يسمح في التعويض عن وجهة النظر (ص 41).

الشعور بالواقع في السينما

والمثال الآخر المُهم اجتماعياً لضبط المسافة النفسانية (الاعتقاد، والمعرفة، والوهم) من خلال جهاز صور، هو ما يُسمّونه غالباً الشعور بالواقع في السينما (Michotte, 1948). ولطالما كنا



نعترف أنّه يُمكن تصديق الأفلام على وجه الخصوص، مهما كان موضوعها خيالياً. وقد استقطبت هذه الظاهرة النفسية بشكلٍ خاص انتباه مدرسة الفيلمولوجيا، التي أظهرت بعض العوامل "السلبية": مُشاهد الفيلم الجالس في غُرفة مُظلمة، الذي لا يُزعجه أحد، ولا يُهاجمه أحد؛ يُمكن كثيراً أن يردّ نفسياً على ما يراه ويتخيّله. ومن جهة أخرى، نجد عوامل إيجابية تنقسم بدورها إلى فئتين، كما سبق أن أظهره ميتز (Metz) (1965): 1 ـ مؤشّرات إدراكية ونفسانية، تتعلّق بالواقع - كلّ تلك المؤشّرات الخاصة بالفن التصويري، والتي نُضيف إليها العامل المهم الخاص بالحركة الظاهرة؛ 2 ـ عوامل مُشاركة عاطفية يُساعدها بشكلٍ متناقض، اللاواقع النسبي (أو بالأحرى اللامادية) في الصورة الفيلمية. وهكذا تظهر لنا حالة مُشاهد الفيلم، حالةً نموذجية مع مسافة نفسية خاصة جداً، وهي إحدى المسافات الأكثر ضُعفاً التي أوجدتها الصور. إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ السينما فنٌّ مُخادع، ولا أنّه يولّد ظواهِر اعتقاد أقوى من غيرها بالضرورة. كُلّ ما في الأمر هو أنّ مُشاهد الفيلم يُركّز بشكل أكبر على الصورة من الناحية النفسية (ص 131 والصفحة اللاحقة).

علاوةً على ذلك، فقد كان ذلك قد شكّل في بعض الأحيان شبه اتّهام موجّه للسينما، فاعتُبرت وكأنّها تفرض صورها الخاصة على حساب تلك التي قد يرغب المُشاهد في خلقها بنفسه: السينما تشكّل حاجزاً للخيال، كما تغذّيه بصورٍ جاهزة قوية من الناحية الحسية، لدرجة أنّه يستحيل على صوري الخاصة أن تنافسها. وهذه خُلاصة ما نجده بقلم الكثير من الكُتّاب مثل جوليان غراك (Julien Gracq) (1981)، ومارغريت دورا (Marguerite Duras) (1987)، ورولان بارت (Roland Barthes) (1975)، وفرانز كافكا (Franz Kafka)، والذي يقول باختصار: "الأفلام أجنحة من حديد". (Zischler, 1996).



3.2 الجُزء الغريزي: الانجذاب، التأثُر الأوّلي

تُغذّي الصورة إدراكنا؛ كما تَمُدّ نتاجنا الخيالي بالمعلومات، وهي على علاقة أيضاً بأكثر الأجزاء التي لا يُمكن السيطرة عليها، وأكثرها عُمقاً في حياتنا النفسية، والذي لطالما سُمّيت الغرائز. ومفهوم الغرائز مُبهمٌ: ففي علم الـ إثنولوجيا لورينز (Lorenz)، وتينبيرغين (Tinbergen) ومنافسيهما، يُغطّي الجزء الوراثي والفطري في حياتنا النفسية، لدرجة أنّه تمّ تشبيهه بمُصطلح "الطبيعة" في ثنائي الطبيعة/ الثقافة. إلاّ أنّ الغريزة في الكثير من الاستعمالات، تُشير بشكلٍ عام إلى الجُزء العفوي من التصرُّفات، أيّاً كان النموذج النفسي المُتَّبَع. ولطالما كانوا يُفكّرون أنّ الصورة أداةٌ ناجعة في تحريك هذا الجزء الغرائزي؛ ومن هنا أساس الحذر تجاه الصور الذي أبصر النور في العديد من المجتمعات، منذ جمهورية أفلاطون وصولاً إلى النقاشات التي لا تُطرح مراراً وتكراراً حول الأثر المُضر للمسلسلات التلفزيونية وألعاب الفيديو. وبحسب معلوماتي، ما من دراسة علمية تتناول هذا الموضوع لسببين وجيهين: ذلك أنّ نظرية الغريزة بذاتها لا يُمكن تشكيلها في الوضع الحالي لعلم النفس: وأثر الصورة، وحتّى الأكثرها مباشرةً، لا يُمكن فصله أبداً عن الاصطلاحات السارية في المُجتمع، وهي ليست نفسيةً بشكل محض.

الانجذاب

إنّ الانجذاب بمفهومه، هو الإجابة عن السؤال المتعلّق بالغريزة الذي يطرحه علم النفس التحليلي الفرويدي. فبالنسبة إلى فرويد (1915)، الانجذاب هو مكان الالتقاء بين التهيُّج الجسدي والتعبير عنه من خلال جهاز نفسي يهدف إلى السيطرة عليه. والمُصطلح الذي انتقاه بنفسه يشتقّ من أصل فعلٍ لاتيني يعني "دفع" /Pulsion)



(pousser)، وهو يُسلّط الضوء على قوّة الدفع. ولكن إلى جانب هذا الدفع، الذي يُشكّل العنصر الأوّل في هذا المُصطلح، يتمّ تحديد الانجذاب من خلال هدفه (الإرضاء)، وغرضه (الوسيلة التي يُمكن من خلالها أن يصل إلى هدفه)، أخيراً من حيث مصدره (نقطة تثبيته في الجسم). يُميّز فرويد أنواعاً "جزئية" من الانجذاب مرتبطة بعناصر معزولة (الانجذاب الفموي (oral)، والشرجي (anal)، والقضيبي (phallique))، وتهدف إلى خلق متعة مرتبطة بهذا المصدر، وتنظيم عام نفسي، يضعها بنفسه تحت إشارة التناسلية، وهي تخضع لهذه الانجذابات الأساسية، إلاّ أنّ هذه الأخيرة لا تختفي، ويُمكن أن تعاود الظهور في المقدّمة (عودة المكبوت) في حال طرأ أي خلل وظيفي على الحياة النفسية.

ومن بين أنواع الانجذاب هذه، يُميّز فرويد (ووريثته خصوصاً) الانجذاب البصري (pulsion scopique) الذي يشير إلى حاجة للرؤية. وهو ليس من أنواع الانجذابات الأساسية الكبيرة التي تترافق مع لذّة عضوية، مثل الانجذاب الشفوي (الذي يعود أصله إلى حاجة الحيوان للغذاء)؛ فهو بخلاف ذلك، ميزة تتميّز بها الحياة النفسية البشرية لأنّها تترك الغرائز الحيوانية للّجوء إلى آليات من شأنها أن تُدمج في تنظيم نفسي معقّد، كما يخضع في المرحلة الأخيرة إلى رقابة الوعي.

وكسائر أنواع الانجذابات، ينقسم هذا الانجذاب إلى هدف (الرؤية)، ومصدر (الجهاز البصري)، وغرض. وهذا الأخير - الوسيلة التي يبلغ من خلالها الجهاز البصري هدفه النفسي (الرؤية) - طابقه لاكان (1964) مع النظرة. في الحقيقة، وحتّى في الاستعمال الشائع، تتميّز النظرة عن الرؤية البسيطة، كونها صادرةً عن الشخص المُدرك، بطريقة نشيطة ومتعمّدة؛ وتحدّدها العلوم النفسية الإدراكية



على أنّها فعلٌ صادر عن الحواس، ومُثقِّف، وواعٍ، وإرادي، يدخُل في استراتيجية معرفية وسلوكية، هي استراتيجية الشخص في بيئته (ص 37). أمّا مقاربة لاكان فتفترض مفهوماً خاصاً أكثر: فبالنسبة إليه، النظرة "غرض صغير" (أي إنّه غرضُ رغبة جُزئي تقريباً، أو حتى أيضاً غرضُ الانجذاب). قدّم لاكان هذه الفكرة بخصوص الرسم، حيث قال بشكل خاص إنّ اللوحة هي وفي الوقت الذي تؤمّن فيه غذاءً ثقافياً للعين، تُرضي الانجذاب البصري جُزئياً - حتّى إنّها في بعض أساليب الرسم، التعبيرية مثلاً، تُغذي هذه النظرة "بشكلٍ فائض"، بطريقة يُصفها لاكان بالمنحرفة، فالانجذاب يثقّف نفسه بنفسه.

وكما هي حال مُعظم المفاهيم التحليلية النفسية، فنظرية السينما (ونظرية التصوير الفوتوغرافي قليلاً) هي من سعت غالباً إلى تطبيقه على الصور. إن كان النظر يُشكّل رغبةً من رغبات المُشاهد، فهذا الأخير مأخوذٌ في لعبة معقّدة بين طرفين، تفترض من جهة وجود الجهاز المكوّن من المُشاهدين (ص 131) كآلة مؤهلة ومراقِبة في الوقت نفسه، ومن جهة أخرى النظرات المتبادلة في داخل الحيثيّات، والتي يُمكن للمُشاهد أن يؤخذ في لعبتها بطريقة خيالية، وأخيراً النظرات الموجّهة من الشاشة نحو الصالة (دائماً بطريقة خيالية). وقد أوجدت كُلّ هذه النقاط العديد من الدراسات في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين: لعبة النظرات في الإخراج، براون (Browne, 1975؛ Bellour, 1976؛ نظرة الشاشة إلى المُشاهد، والمفاهيم المُقترحة من إلحام (Oudart, 1969 (suture)؛ Heath, 1977)، أو صور غياب (Vernet, 1988) (figures de l'absence).

ويجب تخصيص حيّز مُستقل للدّراسات المُخصّصة لنظرة المُشاهد كإرضاء جُزئي لبصبصته الأصلية. فقد أظهرت هذه الأخيرة



وباكراً جداً معلومةً أساسيةً عن الـ "سكوبتوفيليا (scoptophilie)" (الرغبة في الرؤية): وهي أنّها ليست موجودةً بالطريقة نفسها عند الأشخاص من الذكور والإناث. وقد ركّزت دراسات نسويّة تتمحور حول الاختلاف الجنسي (ما يُسمّى في الإنجليزية gender studies)، على عدم التساوق (dissymétrie) بين الأشخاص الذكور المزوّدين بقدرة على النظر، والأشخاص الإناث اللواتي خُلِقن ليُنظَر إليهن. وبشكلٍ أساسي، تُركّز هذه الدراسات على الفارق الجوهري، في لعبة النظر لدى المُشاهدين، بين شخص من الذكور بصباص في بُنيته، وشخص من النساء يتأرجح بين البصبصة ووضعه كمحطّ أنظار (to-be-looked-at-ness) بحسب العبارة الجامدة في مقالة ممتازة تعود إلى عام 1975 [(Mulvey, 1989)]، أو بين المرأة كصورة، والرجل كحامل للنظرة - بما فيه المعنى حيث وبواسطة تفويض، هو يحمل نظرة المُشاهدين، فيُزيل الخطر الذي قد تخبئه صورة المرأة، كعرضٍ يميل إلى تجميد تيار العمل، وإثارة التأمُّل الجنسي. بالنسبة إلى مولفي، ينجم عن ذلك في الفيلم السردي الكلاسيكي تناقُضٌ أساسي بين اللعبة من دون قيود من السكوبتوفيليا (انحرافٌ مُرتبط بهيجان الانجذاب البصري) ولعبة التطابقات. بحسب التحليل النفسي، المرأة تعني غياب القضيب، والخصاء؛ فصورتها تهدّد دوماً ببروز القلق - ومن هنا كانت المخارج التي غالباً ما يتمّ اللجوء إليها في الأفلام الكلاسيكية، من خلال إعادة اللعب على الصدمات البدائية (بصورة ساديّة، مثلاً في الأفلام السوداء)، أو من خلال اعتبار صور المرأة كنوع من التولُّه الجنسي (هذا ما يتسبّب في إنكار الخصاء التي تُمثّلها).

وقد تمّ توضيح هذا النوع من المقاربات المتأثّر أوّلاً وبشكلٍ كبير بنظرية فرويد، ومن ثمّ بسائر نظريات الجنس شيئاً فشيئاً، بشكل



جليّ (وخصوصاً الـ queer theory، التي أنشئت في حوالى عام 1990 من خلال كتابات جوديث بوتلر (Judith Butler) في الدراسات النقدية، والأبحاث الجامعية، وخصوصاً في البلدان التي تتكلّم اللغة الإنجليزية، التي تتمحور حول السينما، أو حتّى حول التمثيل بشكل عام (من بين أمورٍ أخرى عديدة، راجع (Berger, 1972؛ De Laurentis,1984؛ Flitterman-Lewis, 1996؛ Kaplan, 2000؛ Petro, 2002؛ Burch, 2009).

وثمّة امتدادٌ آخر، خاص أكثر، بشأن مسألة التولُّه الجنسي. وبحسب نظرية فرويد، فإن التولُّه الجنسي هو انحراف ناجمٌ عن الفكرة التالية: عندما يكتشف الطفل بفعل صدمة غياب القضيب عند الأم، لا يُمكنه أن يكُفّ عن الإيمان بوجود هذا القضيب الأمومي، فيضع "مكانه" بديلاً: التميمة (fétiche)، وهي غرضٌ وقع تحت ناظِرَيه في وقت إثبات حالة الخصاء الأنثوي. ولطالما كانت هذه النظرية موضع انتقاد، من وجهات نظر عدّة (وخصوصاً النسوية (féministe) منها، لأنّها لا تنطبق إلاّ على تطوّر الشخص الذكر). إلاّ أنّها شكّلت مادّة للعديد من تحاليل الأفلام حيث كانت تُقرأ على ضوئها الحياة النفسية لدى الأشخاص (كان بونييل (Buñuel) دوماً الذريعة لهذا النوع من القراءات).

وبشكل أساسي أكثر، كانوا يعتقدون في بعض الأحيان أنّ الصورة نفسها يُمكن أن تُشكّل غرض تولُّه جنسي؛ حتّى إنّ بعض الأفلام تناولت هذا الموضوع بشكل شبه مباشر (راجع Videodrome [1983]، حيث ينحني البطل نحو جهاز التلفاز كي يُقبّل فماً عملاقاً). ومن أكثر المحاولات النظرية المُباشرة هي محاولة ميتز (1989)، حيث نجد العديد من الميزات الفوتوغرافية التي تُسهّل استعمالها كغرض للتولّه الجنسي: **1** ـ حجمها: فحتى الصورة ذات الحجم



الكبير نجد فيها دوماً شيئاً "صغيراً" (ويُمكن أن تكون هذه النُقطة موضع نقاش كبير، واليوم يعرضون صوراً كبيرة جداً، هي أقرب إلى اللوحات منها إلى صورة الهوية)؛ 2 ـ استيقاف النظر الذي تُسبّبه أو تتيحه على الأقل، والذي يفترض توقُّف النظر الذي تنجم عنه التميمة؛

3 ـ كون الصورة، من الناحية الاجتماعية، تضطلع بدورٍ توثيقي، وخصوصاً أنها وبجوهرها فهرسة "تشير بالإصبع على ما كان، وما لم يعد" مثل التميمة تقريباً؛ 4 ـ كون الصورة لا تملك لا الحركة ولا الصوت، وأنّ هذا الغياب المزدوج ينعكس عليها ليعطيها "قوّة صمت وجمود"، فترتبط الصورة بشكلٍ بصري ورمزي بالموت؛ 5 ـ أخيراً، الصورة التي لا تملك "حقلاً خارجياً (hors-champ) مخبأً مثل ذلك الموجود في السينما، تُعطي تأثير حقلٍ خارجي فريد "غير موثّق، وغير مادي، وإسقاطي، يجذب الأنظار إليها أكثر". ولكن، بما أنّ الحقل الخارجي هو مكانٌ تمّ فيه تحويل النظر للأبد، وأنّ مكان الحقل الفوتوغرافي "يسكنه شعورُ الحيّز خارجه، والإطار المحيط به"، فهذه العلاقة بين الحقل والحقل الخارجي يشير إلى هذا النوع الآخر من العلاقات بين المكان الذي يتبدّل إليه اتّجاه النظر، مكان الخصاء، والمكان "المُلاصق به" وهو التميمة. ولا شكّ أن هذا التحليل الدقيق جداً يستند إلى نقد مفهوم التميمة نفسه كما أعاد تناوله فرويد (والذي لا "يعمل" بشكلٍ كامل إلاّ ضمن علم النفس التحليلي بحسب نظريات فرويد).

التأثُّر الأوّلي

إنّ مفهوم التأثُّر الأوّلي يعود إلى فترة أقدم بكثير من مفهوم الانجذاب. وهو يشير في الفلسفة القديمة (حيث يوازي تقريباً الـ باتوس (pathos) (الكلام المُهيِّج) في اليونانية)، إلى حالة نفسية،



وإلى انفعال نشعر به (وفي هذا الاتّجاه، يجعل منه فرويد العامل الأوّل في ما يُسمّيه الانجذاب). وكان يرى فيه كَنْت (Kant) (1790)، "شعور لذّة أو انزعاج [...] يحول دون أن يتوصّل الشخص إلى التفكير". ولم يتورّع المفكّرون في القرن التاسع عشر عن تحديد فئات للتأثُّر الأوّلي (الحُزن، والخشية، والغضب، والمفاجأة، والقرف... إلخ)، التي من المُفترض أن تُترجم وبطريقة معبّرة الإحساس والانفعال؛ إليكم التحديد الذي كان يُعطيه دوماً اختصاصيّو علم النفس التحليلي: إنّه يُشبه "العامل الانفعالي لتجربة مُرتبطة أو غير مُرتبطة بتمثيلٍ ما. ويُمكن أن تتعدّد هذه المظاهر: الحُب، والحقد، والغضب... إلخ." (Dhote, 1989). ومنذ ما يُقارب الثلاثين عاماً، وبشكل معاكس، مال العديد من الكتّاب إلى البحث عن تحديد ينقل أكثر المعنى الجوهري للتأثُّر الأوّلي، داحضين هذه التصنيفات الصارمة كي يبرزوا التنوّع اللامتناهي في التأثيرات التي نعيشها حقاً.

ومن المفاهيم التي تمّ اقتراحها، في نهاية القرن التاسع عشر، لوصف التأثيرات الأوّلية، ثمّة واحد يملك حظّاً خاصاً: مفهوم Einfühlung الذي لطالما كان قائماً في هذا المجال، والذي وُلد من مجال علم النفس. تُترجَم كلمة Einfühlung في بعض الأحيان في الفرنسية بـ "التطابُق مع الغير (empathie)"، وتُشير، بحسب ليبس (Lipps)، إلى "الانتفاع المُوَضَّع للذات" على أساس "نزعة حلولية (panthéiste) خاصة بالطبيعة البشرية، لتشكيل وحدة واحدة فقط مع العالم" (هذه الصيغة الأخيرة هي من ابتكار ر. فيشير (R. Vischer) (1873). وهذه الفكرة كرّرها وورينغر (Worringer) (1913)، في كتاب يحمل العنوان الفرعي التالي: "إسهامٌ في علم النفس الأسلوبي"؛ حيث يوسّع فيه علمُ جمال نفسي يتعارض مع التيار



الذي كان مهيمناً في الحقبة، وهو علم الجمال المعياري (esthétique normative) (أو "علم الفن" الذي أعِد بوظيفة وصفية، ناسباً العمل الفني إلى مثال مُجرّد، أبدي، وكوني).

وفي هذه المحاولة، يُشكّل الـ Einfühlung أحد القطبين، حيث كان الفن ليتأرجح دوماً، منذ أصوله البعيدة (القطب الآخر هو التجرّد). إنّه مملكة المحاكاة البصرية للواقع، والطبيعية العضوية، المبنيّة على الأشكال المدوّرة والثلاثية الأبعاد، والتي تجسّد ميولاً وتطلّعات فردية - فيما قطب "التجرُّد"، وبعكس ذلك، هو مثل ما صوّره ريغيل، وأعاد وورينغر فكرته، هو قطب الأسلبة الهندسية المبنية على علاقة بالواقع، تُعنى بالبصر أقلّ ممّا تُعنى باللمس، وهو يتميّز بأسلوب واضح، وغير عضوي، ومبني على أساس الخطوط المستقيمة والمسافات المُسطّحة. وهذا التناقض المُعقّد والمُصلّب في آنٍ معاً، لأنّ وورينغر، وبحسب اتّجاه عام في ذلك الزمن، يريد أن يجعل منه أيضاً مبدأً تفسيرياً عاماً لتاريخ الفن بأكمله، يتقاطع في جوهره مع الخلاصات الكبيرة التي توصّل إليها ريغيل، ويتلاقى في المناسبة نفسها مع الانقسام الكبير بين الرؤية البصرية والرؤية اللمسية، الذي اقترحه هيلدبراند (ص 127). وما يُثير الاهتمام في هذه المسألة هو أنّ وورينغر يريد أن يبنيه بشكلٍ كامل على تحديدات نفسية ذات طبيعة عاطفية: ويقوم الفنُّ المُحاكي، المُتّصف بالطبيعية على علاقة التكنُّه (identification) في التطابق مع الغير، تجاه العالم الذي يُمثّل الـ Einfühlung؛ ولكن، بخلاف ذلك، يقوم الفن "التجريدي"، الهندسي على تأثُّرات أولية أخرى، وعلى حاجة نفسية عميقة إلى الترتيب (هذه هي الفكرة التي سيتناولها غومبريش ثانيةً، 1979 أ)، تهدف إلى التعويض عن القلق الذي قد يسفر عن الاتّصال بالعالم الخارجي.



وأعيد مفهوم التأثُّر الأوّلي إلى التداول في المجال الفلسفي منذ ما يُقارب الثلاثين عاماً، خصوصاً بعد أن أعاد ديلوز تفسير كتابات سبينوزا (Spinoza). وبالنسبة إلى سبينوزا، إنّ التأثُّر الأوّلي (affect) (من affectus، ولا يجب خلط هذه الكلمة مع affectio) وهو "تعلُّقٌ جسدي يزيد قدرة الجسد على الفعل أو ينقصها، يسهّلها أو يمنعها" (Éthique, III, déf. III). وعندما يُعيد استعمال هذا المُصطلح في أعماله المُخصّصة للصورة ـ الرسم أو السينما ـ ، يبرز ديلوز أهمية هذه الميزة فيه: يُعدّل التأثُّر الأوّلي قدرة العمل لدى الشخص؛ فالتأثُّر الأوّلي هو حركة تنشأ عن الظروف وتعدّل تلك التي تصل إليها. وبشكلٍ ملموس، وفي ما يتعلّق بالصور، هذا يعني أنّه يُمكن للصورة أن تمارس تأثيراً علينا قد يجعلنا نتصرّف بطريقة مغايرة عن تصرُّفنا لو لم نرها. وتؤثّر الصورة في الشخص، ليس فقط من خلال تغذية عالمه الخيالي: فهي تُغيّره، وتخلق في داخله إمكانات جديدة.

وفي إطار التأييد لجملة كِلي حول الصورة التي تجعلنا "ندرك الأشياء بشكلٍ مرئي" (ص 159)، يؤكّد ديلوز (1981) أنّ الفنّ وخصوصاً الرسم، لا يهدف "إلى نقل أشكال ما أو اختراعها، ولكن إلى التقاط قوى". وهكذا، في كُلّ الأحوال، يفسّر عمل فرانسيس بيكون، وخصوصاً الاختلاجات التي تُصيب الأجساد التي يُصوّرها هذا الرسّام - والتي، وبحسب هذا الفيلسوف، هي ترجمة، بشكل إحساس، للقوى التي تستخفّ بالجسد، كي تجعله يصرخ على سبيل المثال. والرسم كما هو محدّد ليس نقلاً لصورة شيءٍ ما (لجسم ما)، يُحافظ على الظواهر المتعلّقة بوظائفه العضوية (organicité). والصورة، بالنسبة إلى ديلوز، لا تُحدَّد بواسطة طبيعتها الوظيفية (fonctionnalité)، ولكن بحسب شدّتها؛ كتجسيد للعبة قوى، فهي تؤثّر في المُشاهد، إلاّ أنّها في المُقابل تتأثّر به؛ فالتأثُّر الأوّلي، بما يفترضه من علاقة للقوى، هو في الوقت عينه فاعلٌ (actif)، وغير



فاعل (passif). والمُشاهد والصورة (الفنية، المشحونة بقوى تصويرية [ص 272]) هما مُصطلحان للعبة نفسها حيث يتمّ تبادل تدفّقات وتأثُرات أوّلية. وهذا المفهوم موروثٌ بشكلٍ كبير عن فكرة الفن كـ "شكلٍ من أشكال الحياة" التي يُمكن أن نجدها عند بعض المُدافعين عن التجريدية أو التعبيرية (expressionnisme) (راجع مثلاً، Passim, (Duthuit, 1923-1952, 1961). والسينما، وخصوصاً تلك التي تخلق العديد من القصص الخيالية الزاخرة بأوقات الانفعال والإحساس، كانت تُعتبر المكان الأوّل للُعبة التأثُر الأوّلي بشكلٍ عام. وهكذا يُحدّد ديلوز (1983) "الصورة - العاطفة" على أنّها ترتبط من جهة، بالصورة المُكبّرة (gros plan)، وإلى ما تُقدّمه من تعظيم للوجه، ومن جهة أخرى بـ "النوعيات، والقدرات، والأمكنة"، وخصوصاً بلعبة الألوان، والظلال، واللون الأبيض... إلخ (ص 250).

الانفعال

إنّ مفهوم الانفعال (émotion) الذي غالباً ما يُستعمل بشكلٍ شائع ككلمة معادلة تقريباً لمفهوم "العاطفة" أو "الشغف (passion)" يُحافظ في الواقع على طابع "بدائي" أكثر (بما في ذلك في المعنى الذي يُعطيه فرويد للكلمة)، ويتمّ عيشه، بشكلٍ خاص، وغالباً ما يكون كمفهوم مجرّد عن كُلّ معنى.

وبالنسبة إلى فانوي (Vanoye) (1989)، وهو من الأوائل الذين تطرّقوا إلى هذه المسألة، "نلاحظ انقساماً بين مُقاربات "محايدة" تتناول موضوع الانفعال، الذي يُعتبر كحالةٍ تُنظّم الانتقال إلى العمل من جهة، ومقاربات "سلبية" بالأحرى، تعتبر الانفعال كعلامة خلل مرتبط بانخفاض في أداء الشخص من جهة أخرى". وهذه المقاربة التي تقلّل من أهمية دور الانفعال، والتي تميل إلى اعتباره كتراجع مؤقّت، تطغى على صور الحشود المشهدية في كُلّ الأعمال الأدبية.



ومن مشهد المواضع الصاخبة إلى التلفزيون، يُرافق البُغض النظري نفسه الانفعالات الموجودة - ولاسيّما أنّها تظهر على أنّها انفعالات قوية، على حساب التباس بين الانفعال والإحساس، والمقالة المُختصرة لفانوي تدعو بشكل خاص لاعتبار الانفعال من حيث الناحية الإيجابية.

والصعوبة في هذا المضمار هو أنّه وفي معظم الحالات، تُثير الصور عمليات انفعالية غير مكتملة، لأنّه ما من انتقالٍ من الانفعال إلى العمل، وما من تواصل حقيقي بين المُشاهد والصورة. وكما يقول فانوي، هناك أيضاً انفعالات قوية تنجم عنها "تصرُّفات تُنبّه الوعي السحري وتعبّر عن تراجع في حالته"، وانفعالات مُرتبطة أكثر بالحياة الاجتماعية (الحُزن، العاطفة، والنبذ)، تستفيد أكثر من السجلات المعروفة جداً من التحديد والتعبير. إلاّ أنّه يصعب على الكاتب الذي يدرس السينما بشكلٍ حصري أن يعزو إنتاج الانفعال إلى عوامل أخرى غير البنى الروائي ـ الحيثية؛ فالقيمة الانفعالية الخاصة بالصور تبقى، غير مدروسة إلاّ بشكل سطحي، وهي تُدرَسُ في أغلب الحالات تقريباً في داخل علم الجمال.

وكي يسُدّ بيلور (Bellour) (2009) هذا النقص بشكلٍ جُزئي، قام، على خُطى العالم النفسي دانيال ستيرن (Daniel Stern) بنسب حالة المُشاهد، وبشكلٍ عام، إلى "الإدراك غير النمطي" وإلى "التأثّرات الأوّلية الخاصة بالحيوية" التي تميّز العالم النفسي لدى الولد الصغير. ويستند بيلور أيضاً إلى أعمال العالم النوروبيولوجي أنطونيو داماسيو (Antonio Damasio) (1994، 1999، 2003)، التي تنمّ عن تحوّل مُهم في العلوم المعرفية التي تُعنى بدراسة الجهاز العصبي (neurosciences)، والتي تقود إلى إعادة تأهيل الانفعالات مقابل مفهوم صلب جداً حول العقلية (rationalité). ويتعقّد عمل بيلور أكثر مع انشغاله في ربط التفكير حول الانفعال السينماتوغرافي (والفيلمي) مع



نموذج التنويم المغناطيسي (hypnose) (ص 133)؛ ولكن وبشكل جوهري، يُطوّر على خُطى داماسيو فكرةً عن الانفعال لا تتعارض - كما هي الحال في أغلب الأحيان في الدراسات المعرفية - مع المعرفة، والعقل، أو التفكير، ولكن، وبخلاف ذلك، هي من طبيعتها؛ إذ لا يُمكن فصل الانفعال عن المعرفة (cognition)، لأنّ الواحدة والأخرى هما من الطبيعة نفسها التي توحّد الجسد بالعقل. وعلى هذا الأساس، يسعى بيلور لإظهار ما يتعلّق بنشوء الانفعال، ليس فقط بالحالة أو العمل الحيثيّين، بل بالصورة نفسها. وتتمحور أطروحته بشكل أساسي حول تبيان ما يُسمّيه الـ "انفعالات الحاذقة والمميّزة"، تلك التي يُمكن للصورة أن تُنتجها، والتي هي وحدها المهمّة بالنسبة إليه، لأنّها تكوّن حقاً حلقات في الوحدة المؤلّفة من الجسم والعقل - بخلاف الأفلام "المُجرّدة عن الانفعالات الحاذقة، والمتروكة إلى عنف الإحساس المحض، ومن هناك إلى انتصار انفعال المحتوى (بشكلٍ عام، الاتّجاه العام (mainstream) في هوليوود). فأيّ عالم اجتماع أو منظّر في المجال المعرفي كان ليرفض ـ لا شكّ ـ هذا الانقسام، ولكنّه موسّع في هذا السياق في العديد من التحاليل الملموسة لأقسام من الأفلام، فالكاتب مُقتنع بأنّ الانفعال لا فائدة منه، ولا وجود تقريباً، إلاّ في حالات استثنائية.

ونرى ذلك جيداً، فالصورة المُتحرّكة تحتلّ القسم الأكبر في هذه التأمُّلات الحديثة حول الصورة وقدرتها الانفعالية والعاطفية. وهذا يعود بلا شكّ إلى التقارُب بين السينما والرواية، الذي يسمح لفنّ الصورة هذا بعقد علاقات تأثُّر أوّلي وعلاقات انفعالية ذات طبيعة متنوّعة ومتعدّدة. ولا تؤثّر الصورة الثابتة في المُشاهد بهذه الطريقة المتنوّعة، وهي مرتبطة أيضاً بالأجهزة المُستعملة (ص 125 والصفحة اللاحقة). (إلاّ أنّه لا يجب أن ننسى أنّ مسألة التأثُّر الأوّلي نفسها، نشأت عن تفكير حول الرسم منذ أكثر من قرن بقليل).



وقد بلغ الأمر بالصورة المتحرّكة، والسينما إلى اقتراح فكرة عملٍ نفسي للصورة أقوى من ذلك، تدفع المُشاهد إلى أن يشعر، ليس بالانفعالات فقط بقدر ما يشعر بالاهتزازات الحقيقية التي تطال حياته النفسية بأكملها (بما فيها لاوعيه). وهذا يُشكّل في الجوهر محور تفكير ليوتارد (1973)، وهو صاحب نظرية الصورة الموضوعة تحت إشارة نشوء عمليات أوّلية (في معنى نظرية فرويد) (ص 271). وبالنسبة إليه، فإنّ السينما - أو بالأحرى نوعٌ من أنواع الافتراضيات في السينما، التي تقمعها في الوقت الحالي أعرافها التي تطغى عليها النواحي الاجتماعية - هي قبل كُلّ شيء آلةٌ لإنتاج الاندفاعات. وهذا هو الطرح الذي أعادت تناوله إحدى تلامذته (Eyzikman, 1976)، خصوصاً من خلال تمييز الإدراك، والبصر (تدريب العين و"ترميزها") وما تُسميه الـ (scoption)، وهو تأثير مباشر غير مُرمَّز للنوعيات البصرية للصورة في الدماغ، والذي لا يظهر أبداً بهذا القدر إلاّ من خلال انطباع السرعة.

إنّ هذا الحدس في "الانتفاع" بالصورة قد تمّ تحديثه بشكلٍ خاص، وبشكل متناقض، بشأن الصورة. وهذا هو الموضوع الذي يتناوله الكتاب الأخير لبارت (Barthes) (1980) والذي يقابل فيه طريقتان لإدراك الصورة: واحدة موضوعية تتناول المعلومات الموجودة في الصورة، وهو حقلٌ يتمّ ترميزه عمداً، يعود إلى ما يُسمّونه الـ studium(*)؛ والآخر، يقوم على المُصادفات، والمقابلات الذاتية، ويكتشف في الصورة موضوعاً جُزئياً للرغبة، غير مُرمّز، وغير عمدي، الـ punctum (نُقطة الكثب). وسبق لبارت أن استشهد بمثل الصورة لتوسيع وجهات نظر سيميائية تقليدية أكثر (1964)، إلاّ

(*) المجهود الفكري لاكتساب المعرفة.



أنّه يتعلّق في هذا السياق وبشكل جوهري بتأثير الإيمان الذي تُحدثه الصورة وآثارها (ص 137)، وهي يسعى نوعاً ما إلى جعله جوهرياً - وبشكل متناقض، من خلال تسليط الضوء على عمل ذاتي محض. والـ punctum، لا وجود له إلاّ من خلال اقتناء وحيد، لكلّ فرد من المُشاهدين الذين يرون الصورة؛ فهو "ما يرتفع بالنسبة إلي" وهو يشير في هذا السياق إلى ظاهرة ذاتية خاصة، لا يتردّد بارت بوصفها بالانتفاع: "أمام البصمة الفوتوغرافية، أؤمن ليس فقط بالطابع الحقيقي للمُشار إليه، ولكن بوجود "نقطة" صغيرة من الواقع". لا شك في أنّ النقاط التي يُشير إليها بارت (أو يشعر بها) في هذه الصورة الفوتوغرافية أو تلك لا يُمكن أن تُقنع الناس حول العالم، لأنّها تُشكّل خاصيّات؛ ويُمكن أن ينطبق ذلك أيضاً على مفهوم "المعنى المنفرج" الذي سبق أن اقترحه الكاتب نفسه بشأن السينما (1970) على حساب قلّة تقدير كبيرة لطبيعة الصورة ـ الحركة نفسها، فبارت يميل إلى معاملة الصورة المُجمّعة في الفيلم كصورة جامدة، وهو ما ليس من طبيعتها. وتبقى الفكرة، على الرغم من كُل شيء، إيحائية، كحدود غير منطقية نوعاً ما بالإيمان السحري بالقدرة الإيمائية للصورة.

3. الصورة والمُشاهد

على حد معرفتي الخاصة، ما من نظرية شاملة تتناول وضع مُشاهد الصورة؛ لقد درس علم النفس ظواهر مثل الإدراك، والانتباه، والذاكرة... إلخ، إلاّ أنّه لم يتطرّق إلى العلاقة الفريدة القائمة بين الإنسان والصورة (الثابتة أو المتحرّكة، التمثيلية أو شبه التجريدية). وتُرسم هذه النظرية بأشكال مُجتزأة في كُل مرّة، وليس دوماً بالطريقة المُباشرة إلى حدّ أقصى، في العديد من المقاربات التي تتناول "المُشاهدية" (وضع المُشاهد) (spectature).



1.3 المُقاربة الإدراكية المعرفية

تفترض هذه المُقاربة وجود مُشاهد واعٍ، يتصرَّف كشريك فاعل للصورة، من الناحية الانفعالية والمعرفية. وهي بطبيعتها "بنائية"، تصوّر الصورة كشيء نراه ونفهمه بطريقة تحليلية.

أسلوب الثبات

لقد سبق أن رأينا أنّه يُمكن أن نجد في الصور عدداً كبيراً من الخصائص البصرية في العالم الحقيقي، وكما هي، وإلى حدٍّ ما، نرى فيها الأشياء نفسها التي نراها في الواقع: الحروف البصرية، والألوان، وتدرُّجات الحجم والقوام، إلخ... (ص 29 والصفحة اللاحقة). وبشكلٍ عام يُمكن أن نقول إنّ مفهوم ثبات الإدراك الذي يُشكّل أساس إدراكنا للعالم البصري، يسمح لنا بمنح مميزات ثابتة إلى الأغراض وإلى الفضاء، هو أيضاً الأساس الذي يُبنى عليه إدراكنا للصور. إضافةً إلى ذلك، يرتكز عمل التعرُّف (reconnaissance)، بما أنّ الأمر يقوم على إعادة التعرُّف (re-connaître)، على احتياطي من أشكال الأغراض وترتيبات بحسب الفضاء تمّ حفظها: فثبات الإدراك هو المقارنة المُستمرّة التي نقوم بها، بين ما نراه وما سبق أن رأيناه. إنّ تسمية الثبات "تُغطّي كُلّ هذه التوجُّهات المُتثبّتة التي تحول دون أن يكون لنا رأسٌ يدور في عالم من المظاهر المُتقلّبة، فعندما يتقدَّم نحونا رجُلٌ في الشارع ليُسلّم علينا، سوف يتضاعف حجم صورته إن اقترب مسافة عشرين إلى عشرة أمتار. وإن مَدَّ يده ليُسلّم علينا، فستُصبح ضخمة. لن نُسجّل درجة هذه التغيُّرات؛ فصورته تبقى ثابتةً نسبياً، وكذلك لون شعره، على الرُّغم من تغيُّر الضوء والانعكاسات" (Gombrich, 1965).

إن ثبات الإدراك هو إذاً نتيجة عمل نفسي جسدي معقّد



(ص 20). ويذهب هذا الثبات في التعرُّف إلى أبعد من ذلك، لأنه لا يُمكننا التعرُّف على الأغراض فحسب، بل تحديدها أيضاً على الرغم من التشوّهات التي تخضع لها جرّاء تصويرها من خلال الصورة. وأكثر مثال لافت في هذا السياق هو مثال الوجه: لئن استطعنا تمييز نموذج صورة فوتوغرافية، فالفضل في ذلك يعود إلى ثبات الإدراك؛ ولكن أيضاً، إن تعرّفنا إلى نموذج كاريكاتوري، يجب أن نفترض أنّنا نلجأ إلى معايير أخرى (فلا أحد يُشبه تماماً الرسم الكاريكاتوري الخاص به). الرسّام الكاريكاتوري يلتقط عناصر غير مُتغيّرة في الوجه، لم يسبق لنا أن لاحظنا وجودها بالضرورة، إلاّ أنّها، ومن الآن فصاعداً، يُمكن أن تؤدي دور مؤشّرات تعرُّف (راجع، مع مفردات أخرى، (Eco,1984)). وبشكلٍ مماثل، إن قابلنا شخصاً لم نره منذ وقتٍ بعيد، فسوف نتعرّف إليه بفضل عناصر غير متغيّرة من الطبيعة نفسها - غالباً ما يصعب تحديدها من الناحية التحليلية. بعبارة أخرى، لا يستلزم عمل التعرُّف فقط وجود العناصر الأساسية في جهازنا البصري، بل أيضاً قدرات ترميز مُجرّدة نوعاً ما، إذ لا يقوم التعرُّف على مُلاحظة التشابه نقطة بنقطة، بل يقوم على إيجاد عناصر غير متغيّرة في الرؤية، سبق تنظيمها للبعض، مثل الأشكال الكبيرة.



التباين بين الوجهين يُحدث تشويشاً يجب أن نستوعبه،
فنفهم أنّ الوجه الموجود في أعلى الصورة هو لتمثالٍ بحجمٍ كبير
(Eisenstein, Que viva Mexico, 1932).

الصورة تمُدّ نظرتنا للعالم بالمعلومات

من المُهم أن نتعرّف إلى العالم المرئي من خلال الصورة: فهذا يمنحنا أيضاً شعوراً بلذّة خاصّة. بالإضافة إلى ذلك، فإن التعرُّف ليس عمليّةً تتمّ من اتجّاه واحد. فالفن التمثيلي يُقلّد الطبيعة، وهذا التقليد يُشعرنا بالفرح؛ ولكن في المقابل، وبشكلٍ شبه جدلي هو يؤثّر في الطبيعة، أو على الأقل في الطريقة التي نراها من خلالها. وقد لوحِظ في أغلب الأحيان أنّ الشعور الذي يمُدُّنا به المنظر لم يبقَ على حاله بعد رسم مناظر كما هي؛ وبشكل مماثل، فالحركات الصورية (mouvements picturaux)، مثل الفن الشعبي (pop art)، والواقعية الخاصة بالصور (hyperréalisme)، أو الواقعية الحديثة



(nouveau réalisme) (Restany, 1978)، جعلتنا نرى العالم اليومي وأشياءه بطريقة مُختلفة؛ فأعمال ج. دو لا فيلليغلي (J. de la Villéglé) أو روشينبيرغ (Rauschenberg) المصنوعة من الإعلانات الممزّقة، مثلاً، تُجبرنا على رؤية الإعلانات الممزقة في الشارع أو في المترو بنظرة جديدة؛ في بداية فيلم Mauvais San (Carax, 1987)، تمّ استبدال المكان المُخصّص للإعلانات في محطّة المترو بلوحات تجريدية كبيرة مجسّدة بتقنية انسيابية تستعمل الألوان الأساسية - وذلك كنوع من الترجمة البصرية المُبسَّطة لهذه الإعلانات المُمزّقة. فعمليّة التعرُّف التي تتيحها الصورة الفنية هي من طبيعة المعرفة (connaissance) نفسها، إلاّ أنّها تتلاقى بتطلُّعات المُشاهد كي تحوّلها أو تثير أخرى منها: وهي مرتبطة جُزئياً بالاستذكار.

وهذا الأثر الرَّجعي الذي يُخلّفه إدراك الصورة على إدراك العالم الحقيقي (وهو بشكلٍ عام، المُشار إليه)، هو ذات طبيعة ثقافية إلى حدٍّ كبير، ولا يؤثّر في الفرق الإدراكي بشكل محض بين المشهد الحقيقي وتجسيده من خلال رسم أو صورةٍ فوتوغرافية أو فيلم. ويُمكن بسهولة أن نرغب في رؤية المشهد الذي نراه يمرّ أمامنا عبر نافذة القطار كفيلم على شاشة - لأنّ هاتين التجربتين ترتكزان على الفئات الإدراكية نفسها (الحركة والجنبية (latéralité)). في المقابل، ما من شيء على الإطلاق سيجعلنا نرى في الواقع ما يوازي فعلاً مونتاج سطحين متتاليين، أو تزوُّم (zoom)، وإن ساورنا شعورٌ بذلك في بعض الأحيان، فلن يكون ذلك إلاّ بفضل عملية مُثاقفة (acculturation).

الحصة الإسقاطيّة

ما سمّاه غومبريش (1959) "دور (أو حصّة) المُشاهد" (beholder's share) في إشارةٍ إلى مجمل الأعمال الإدراكية والنفسية



والتي يجعل المُشاهد من خلالها، للصورة وجوداً، لا ترتكز إذاً فقط على تسجيل الصورة ومعالجتها (الفكرية، والذهنية بشكلٍ عام)، بل تستدعي ميولاً خاصةً بالفرد المشاهد، والتي يفرضها على الصورة. وفي كتاب غومبريش (الذي تعود طبعته الأولى إلى عام 1956)، يعتمد الكاتب موقفاً بنائياً بشكل صريح؛ فإدراك الصورة بالنسبة إليه هو عملية شبه اختبارية، تُشرك نظام توقّعات، تُطلق على أساسها الفرضيات، التي يتمّ التأكُّد من صحّتها أو إبطالها. ونظام التوقّعات نفسه هذا، يستقي معلوماته بشكلٍ كبير من معرفتنا المُسبقة للعالم والصور. بمعنى آخر، عندما ندرك الصور، نبتسر الأمور فنُلصِق الأفكار الجاهزة على ما نُدركه. النظرة البريئة خُرافة، والرؤية، لا يُمكن أن تكون سوى مقارنة ما ننتظره مع الرسالة التي يتلقّاها جهازنا البصري.

قد تبدو هذه الفكرة بذيئة، إلاّ أنهّا تتوجّه بشكلٍ أساسي إلى النظريات العفوية التي يتمّ إطلاقها في أوساط الصور، حيث تُعاني خُرافة النظرة البريئة أوقاتاً صعبة. نتيجة ذلك، وفي القرن التاسع عشر، دافع التيار الواقعي الذي ترأسه كوربي (Courbet)، أو لاحقاً التيار الإيحائي، عن الفكرة القائلة بأنّه يجب أن نرسُم "ما نراه" (أو أن نرسم "كما نرى"). وتأثُّر الإيحائيّين بنظرية انتشار الضوء واكتشاف قانون تبايُن الألوان (ص 139)، جعلهم يرفضون الدوائر الواضحة على حساب البُقع الصغيرة التي من المُفترض أن تُجسّد الطريقة التي ينتشر من خلالها الضوء في الجو، فلم يرسموا سوى ظلالٍ بنفسجية بصورةٍ منتظمة. لا شكّ في أنّ طريقة الرسم هذه لا تقترب أكثر من غيرها من الرؤية الحقيقية لنظرة "بريئة".

ومن خلال لجوء المُشاهد إلى معرفته المُسبقة، يسُدّ النقص الموجود في ما يتمّ تجسيده على جميع الصعد، من تلك الأكثر



الأساسية إلى تلك الأكثر تعقيداً، إيماناً منه بالمبدأ الأساسي القائل بأنّه لا يُمكن للصورة قط أن تُجسِّد كُلّ شيء. وتكثر الأمثلة حول استعمال "قاعدة إلى آخره" (بحسب العبارة السعيدة لكينيدي (Kennedy)، 1974)؛ إذ تتدخّل كي تسمح لنا برؤية مشهدٍ واقعي في صورة بالأسود والأبيض (نُكمل إدراكها من خلال إضافة ما ينقصها بين الخطوط المرسومة، وفي بعض الأحيان من خلال استكمال فكرةٍ عن الألوان الغائبة)، كما لترميم الأقسام الناقصة أو المحجوبة للأشياء التي يتمّ تجسيدها (خصوصاً الأشخاص). حصّة المُشاهد الإسقاطيّة: كما في المثال الشائع لاختبار رورشاش (Rorschach)، نحن نميل إلى تحديد شيءٍ في الصورة، شرط أن يكون له شكلٌ يُشبه بحدّ أدنى الشيء نفسه.

وكأيّ نوعٍ من الميول الأخرى، يُمكن أن يُصبح هذا الميل مفرطاً. وهذه هي مشكلة من المشاكل التي تعترض بعض تحليلات الصور التي ترتكز على أساس موضوعي هَشّ، والتي تحتوي على الكثير من العناصر الإسقاطيّة. لنذكُر فقط المثال المعروف حول تفسير فرويد (1910) للوحة ليوناردو دا فينشي، Sainte Anne, la Vierge et l'enfant Jésus، حيث تخيل أنّه يُميّز دوائر طائر من الطرائد بشكل ملابس القديسة حنة (Anne)، ونردّد في هذا السياق مُلاحظاته: وهي "مُلاحظة" إسقاطيّة بشكل فريد، ربطها بنظريّته حول الحالة النفسية لليوناردو، وخصوصاً بالدور الذاتي الحاسم الذي كان يؤدي طائر الحدأة (milan) في طفولة الفنان المُبكرة.

في الحقيقة، يُمكن أن يصل الأمر بالمشاهد، إلى حدٍّ ما، إلى "اختراع" اللوحة كُلّياً أو جُزئياً؛ وقد لجأ العديد من الرسامين عمداً إلى هذه الملكة الإسقاطية لاختراع صور، من خلال البحث عنها في أشكال تكوّنت صُدفةً، مثل بُقع الحبر، وليدة الصُدفة؛ ويُمكن أن



نذكُر من بين الرسامين دالي (Dali) الذي رسم العديد من الصور من خلال اللعب على غموض الأشكال. في وجهة نظر الرسّام/ المُصوِّر كما في وجهة نظر المُشاهد، قد تبقى الصورة مرتبطة بالخيال.

الصورة، الترسيمة، المعرفة

إن الملكة الإسقاطيّة التي يضطلع بها المُشاهد ترتكز على وجود ترسيمات إدراكية. تماماً كما في عملية الإدراك الشائعة، يقوم نشاط المُشاهد أمام الصورة على استعمال مُجمل قدرات النظام البصري، وخصوصاً قدراته على تنظيم الواقع، وعلى مقابلتها بمعطيات أيقونية سبق له أن قابلها، وجمّعها في ذاكرته بشكل ترسيمي. حصّة المُشاهد هي عملية دمج متواصل بين التعرُّف والاستذكار. ومن الأمثلة الأساسية على ذلك، مثل المنظور (ص 22، ص 141، ص 207، والصفحة اللاحقة)، الصورة المنظورية ليست تجسيدية أكثر من غيرها (ص 175)؛ لا يُمكننا أن نقول حتماً إنّها "تُشبه" الواقع تماماً؛ فالأمر يتعلّق باتّفاق؛ إلاّ أنّ الالتباسات الهندسية الخاصة بالمنظور، والحقيقية، هي نفسها في الصورة وفي الواقع، والطريقة التي تُذلّلها فيها العين هي نفسها في الصورة وفي الحياة اليومية: من خلال اللجوء إلى مؤشّرات أخرى، أشكال معرفة أخرى، وترسيمات سبق ترسيمها نوعاً ما (تلك المُستخدمة في عملية الاستذكار). وفي هذا الإطار، يبدو دور المُشاهد فاعلاً جداً؛ فهو المسؤول عن البناء البصري لعملية التعرُّف، واستعمال ترسيمات الاستذكار، وتجميع كُلّ منها من أجل إعادة بناء بصر مترابط لكامل الصورة. "دور المُشاهد" مركزي إذاً لأنه هو من يصنع الصورة.

إلى جانب علاقة التقليد المُفخّمة نوعاً ما، والتي تربط الصورة بالحقيقة، فهذه الأخيرة تنقل بشكلٍ مُرمَّز بالضرورة، معرفةً عن الحقيقة. يتعرّف المُشاهد على الحقيقة من خلال الصورة، إلاّ أنّها



تُستَخدم أيضاً لتذكُّر الحقيقة، من خلال ما يُمكن أن نسمّيه الترسيمة، بشكلٍ عام: وهي تركيب بسيطٌ نسبياً، يُمكن تذكّره كما هو بعيداً عن تفعيلاته المُختلفة. ولنبقى في مجال الصورة الفنية، والأمثلة لا تنقضي في هذا المجال، في مجال الأساليب التي استعملت ترسيمات مماثلة، بطريقة نظامية ومكرّرة في أغلب الأحيان (فالترسيمة (schéma) تُشكّل عموماً أساساً لمفهوم الأسلوب في حدّ ذاته). لنذكُر مثلاً معروفاً جداً، وهو مثل الفن المصري الذي يعود إلى الحقبة الفرعونية، حيث الصورة هي مُجرّد دمجٍ لصورٍ جزئية تنقل بأكثر قدر من الحَرفية الممكنة ترسيمات نموذجية (كاتب جالِس، كاتب مُقرفص، آلهة، وجه الفرعون. . . إلخ)، وهي نفسها مرتبطة بما تُشير إليه بشكلٍ اصطلاحي.

إن الترسيمة كأداة استذكار اقتصادية بطبيعتها. يجب أن تكون بسيطة أكثر، ومفهومة أكثر ممّا تُصوّره (وإلاّ فلا فائدة منها). فهي تملُك إذاً بالضرورة جانباً معرفياً، وحتى تعليمياً (didactique). ونتيجة ذلك نتبيّن أنّ الترسيمة ليست مُطلقة. تتوافق الأشكال الترسيمية مع بعض الاستعمالات التي هي متكيّفة معها، إلاّ أنّها تتطوّر وتختفي في بعض الأحيان مع تغيُّر الأعراف، وكُلما تمّ إنتاج معلومات جديدة تجعلها غير مُتكيّفة. إذاً فثمّة جانب اختباري في الترسيمة يخضع بشكلٍ متواصل إلى عملية تصحيح.

وفي أنواع الصور البعيدة إلى أقصى حد عن الطبيعية، يُمكننا أن نرى وجود هذه الترسيمة إلى أقصى حدّ. ويستعمل الفن المسيحي لغاية عصر النهضة (Renaissance) باستمرار الصيغ الإيكونوغرافية نفسها لتجسيد الشخصيات المُقدّسة، وتمثيل المشاهد الكنسية. ولكن، في داخل هذا التقليد نفسه، لم تنفكّ هذه الترسيمات عن التطوُّر - وخصوصاً ابتداءً من القرن الثاني عشر، كي تتمكّن من أن



تدمج نفسها في مشهدٍ مَهول أكثر فأكثر. لنأخذ مثل الهالة الموضوعة خلف رؤوس الأشخاص للدلالة على قُدسيّتهم (ترسيمة إيكونوغرافية ناشئة عن رمزية أقدم منها، رمزية الهالة المُضيئة، والهيبة (aura))، المُصوّرة أوّلاً من خلال دائرة (أو نادراً ما، مُربّع) من دون أي مؤثّرات منظورية، فقد بدأت تُعامَل شيئاً فشيئاً كغرض حقيقي، يخضع بالتالي للقوانين المنظورية (ومن هنا نشأ الشكل الإهليلجي الذي اتّخذته ابتداءً من القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وفي بعض الأحيان انطباع أنّ الأشخاص يزدانون بتسريحةٍ بشكل قُرص مادي، شفّاف أو قاتم).

هذا الجانب المعرفي والتجريبي للترسيمة حاضر في داخل الفن التمثيلي نفسه. ولن نذكر عن هذا الجانب سوى دلالة واحدة، مع الأهمية التي أعطيت في العديد من مناهج التعليم إلى الترسيمة (في معناها الحَرفي) كمرحلة أوّلية للرسم الطبيعي - وكأنّ تحت الرسم المُنجَز، بظلاله، وتدرُّجاته، وقوامه، ثمّة نوعٌ من الهياكل التي تُمثّل المعرفة البنائية عند الرسام عن الغرض المرسوم. هكذا كانوا يُصوّرون هذا الجانب في بعض الدراسات حول الرسم. وكان ليوناردو دا فينشي، الذي دوّن ملاحظات كثيرة بهدف تعليمي يُصرُّ على ضرورة الإلمام بعلم التشريح لرسم الوجه. ونجد التشدُّد نفسه في الدروس التي كان يُعطيها آنغر (Ingres) لتلامذته - (Amaury Duval, 1878) ولا تزال لتاريخه، مدارس الفنون الجميلة الكبيرة تُعطي دروساً في علم التشريح.

لا شكّ في أنّه تمّ تطوير الجانب المعرفي خصوصاً في هذا الفرع من فروع علم النفس الذي شهد تطوُّراً بسُرعة مُذهلة في نهاية القرن المُنصرِم، والذي يُسمّى أيضاً "المعرفي". فكما يُشير إليه اسمه، فهو يهدف إلى تسليط الضوء على العمليات الفكرية للمعرفة



في معناها الواسع جداً، الذي يضمّ الإدراك (البصري، والسمعي: والإحساس بالمسافة)، والنشاط اللغوي، ونادراً العلاقة بالصور. الصورة البصرية المجازية هي حادثٌ عارِض يسمح بالوصول إلى مظاهر من العالم، من خلال عمليات تُجيّش الإدراك والمعرفة؛ فهي تنتمي إذاً حُكماً إلى هذه المُقاربة المعرفية.

النظرية المعرفية، في كُلّ متغيّراتها الواقعية عملياً، هي بنائية: كُلّ عملية إدراك، وكُلّ حُكم، وكُلّ معرفة توصف على أنّها تركيب في داخل "إطارات" عقلية، بعضها فطري، والآخر ناجم عن التجربة، يقوم على نمط عام تتقابل فيه الفرضيات مع المُعطيات التي تؤمّنها أعضاء الحواس. وغالباً ما تعتمد هذه النظريات لوصف هذه المُقابلة نموذجاً تجريبياً، يقوم على "المحاولة والخطأ"؛ ونادراً ما تفترض تطبيق بُنيات جاهزة (ولكن يُمكن أن تكون هي نفسها اختبارية). هذا هو بشكلٍ عام الفرق بين النماذج "الاحتسابية" (computationnels) والنماذج الاتّصالية (connexionniste) (Jullier, 2002). الأوّل، مُعاصر بشكلٍ كبير، مُتعلّق باختراع الحواسيب وتطويرها، يصف ثنائي الإدراك والمعرفة وكأنّه تركيبٌ لمدارات صاعدة (من الأسفل إلى الأعلى «bottom-up») وهابطة (من الأعلى إلى الأسفل «top-down»)، وهذا تمييز يوازي تقريباً في مبحث العلوم (épistémologie)، التمييز بين الاستنتاج (déduction)، والاستقراء (induction). الثاني، وهو دقيقٌ أكثر، يفترض وجود ترابطات "متوازية" ـ معتبراً أنّه لا يُمكن أن نفصل عند الإنسان الأجهزة (hardware) (الجسم والعقل)، عن البرمجيات (software) (النفس): فالواحد مُرتبطٌ بالآخر، وحتّى في الأعمال الحديثة الحديثة، يُعدّان وحدة واحدة. إلاّ أنّ هذه النماذج تتشارك في البحث عن تفسير للعمليات العقلية التي ترتكز في مرحلةٍ أخيرة على بنية



الدماغ، وهكذا فالنظريات المعرفية مرتبطة بشكل وثيق بالبحث الفيزيولوجي.

في هذه المُقاربة، يُعامَل إدراك الصور على أنّه حالة خاصة من الإدراك والفهم؛ كما أنّ النماذج المُقترحة هي نفسها في سائر النشاطات الفكرية، والحواسية والعاطفية. وهنا أيضاً، الصورة المُتحرّكة، والسينما بشكلٍ خاص، هي من كانت وراء العديد من الأعمال، وخصوصاً في الولايات المتّحدة الأميركية، حيث كانت المعرفية منذ مطلع ثمانينيّات القرن العشرين، غالباً ما تُقدَّم على أنّها منافس علم النفس التحليلي، والذي يُريد أن يسلك اتّجاهاً علمياً أكثر. وهذه البدايات الجدالية، وهذا أقلّ ما يُقال عنها، أضاعت كثيراً من وقت النظرية المعرفية للصورة المُتحرّكة؛ فأعمال بهذا الوضوح (وحتى المشهورة في ذلك الوقت)، مثل أعمال كارول (Caroll) (مثلاً في عام 1996) تقوم بشكلٍ كبير على التنديد بالنظرية الخصم، ولا تُقدِّم في مجملها سوى القليل من الاقتراحات الجديدة (الحساب الختامي الانتقادي في بيلور، 2009). على الرُّغم من الأهمية الواضحة لمقاربة مُشاهد الصورة التي قد تُبنى على النوروفيزيلوجيا (neurophysiologie)، والتي قد تستفيد من التطوّرات الكبيرة التي حدثت في العقود الأخيرة، فالمسألة الأساسية المطروحة حول العلاقة المُحتملة بين الحتمية النوروبيولوجية (neurobiologique) والخيارات الجمالية، لم تُحَلّ حتى الساعة، وبحسب معلوماتي، بطريقة مُقنعة، ولا حتى بطريقة متماسكة حقاً.

2.3 الصورة تؤثّر في المُشاهد: المُقاربة البراغماتية

نحن نُدرِك شيئاً ما، وبمعنى معيّن، نفهمه أمام الصور؛ إلاّ أنّ ذلك لا يُنهك علاقتنا بالصورة. فهذه الأخيرة ليست سوى جزء بسيط



من الواقع المرئي، لأنّه تمّ إنتاجها عمداً، فهي مُصمّمة ومُعدّة كي تنقل مُدركات، ومضامين، وتأثُرات أوّلية (Deleuze et Guattari, 1991). إنَّ الصورة كغرضٍ من أغراض العمليات الفكرية، هي أيضاً مصدر تأثيرات نفسية.

قد نبالغ في حديثنا إن تكلّمنا عن مقاربة براغماتية، لأنّه ما من نظرية موحّدة حول استقبال الصور، ولكن فقط دراسات خاصة حول شروط استقبال الصورة من جهة المُشاهد، وتأثير هذه الشروط على الفهم، والتفسير، وحتّى على قبول الصورة. وهذه الدراسات هي على الحدود بين علم النفس وعلم الاجتماع، إلاّ أنّني أذكرهما في هذا السياق لأنّهما أعطيا أبحاثاً عن عناصر، في الصورة نفسها، تتضمّن إشارات موجّهة للمُشاهد تسمح له باعتماد موقف قراءة مُلائم.

على سبيل المثال، فقد درسوا في الأعمال السينمائية وجود ما سمّوه في البداية، وبتأثير من الإشكاليات الألسنية التي كانت سائدةً عندها، البيانَ (énonciation) الفيلمي، أي في الواقع العلامات الظاهرة في الفيلم نفسه، في إنتاجه، أو بكُلّ بساطة في مجرّد كونه فيلماً (Simon et Vernet, 1983). وثمّة جدولٌ بكامله من الأوضاع الدرامية (تصوير فيلم "في الفيلم"، العناصر الخيالية الموجودة في أوساط المُمثّلين...)، ولكن أيضاً أشكالٌ خاصة، لها تأثير محتوم في أن تُشير إلى المُشاهد أو تُذكّره بأنّه يرى فيلماً. وهذه هي حالة صورة النظرة "إلى الكاميرا" التي نراها في أغلب الأحيان (Vernet, 1988؛ Belloi, 2001) أو إنتاج وجهات النظر الملحوظة - العمودية، بتصوير صعودي (contreplongée) حاد... إلخ، أو حتى صور المونتاج المُذهلة. بشكل جوهري أكثر، لقد حاولت نظرية السينما جاهدةً في الثمانينيات إظهار أنّ كُلّ فيلم يحتوي على عمليات شكلية



تسمح له بنقل إشارات ضرورية للقراءة إلى مُشاهده (Casetti, 1986)، أو حتى إشارات حول نوع القراءة التي يجب أن يعتمدها (Odin, 2000).

كانت المسألة مطروحةً بنسبة أقلّ بقليل بالنسبة إلى الرسم (حيث مسألة النظر، وخصوصاً النظر "نحو المُشاهد" ليست محايدة)، وخصوصاً أنّ الدراسات الموجودة هي كُلّها تقريباً خصوصية جداً، تهتمّ بمدوَّنة تمّ تحديدها عبر التاريخ. على سبيل المثال، استطاع فرايد (Fried) (1980) أن يُظهر من خلال فن الرسم في فرنسا في القرن الثامن عشر ما يُسمّيه "الاستغراق" (absoption): الحالة النفسية لبعض الأشخاص المرسومين. ويبدو أنّهم يُركّزون انتباههم، ويغرقون في مهمّة ما (مثل l'Enfant au toton لشاردان (Chardin)) أو في أفكارهم، أو في حوارٍ ما (مع متكلّم خفي، مثل صورة ديدرو (Diderot) التي رسمها فراغونار (Fragonard)... إلخ) ولكن إن كان هذا العدد الوفير من اللوحات الفرنسية التي تعود إلى القرن الثامن عشر تمثّل أشخاصاً غارقين في مهمّة ما، فذلك بموجب "خيال رفيع" يتمثّل من خلال نسيان المُشاهد. (كذلك، ومن خلال هذا المشهد التفاخري حيث تُفصل الأماكن، يقرأ فرايد في نهاية المطاف، الرغبة في إثبات الرسم كفن خصوصي، بمعزل عن الجهاز الذي كان مُشيّداً عندها كنموذج، وهو المسرح). الدراسات العامة حول الصورة المرسومة، هي في معظم الأحيان تطبيق لمفهوم حول الحياة النفسية، والنظريات المُشتقّة عن علم النفس التحليلي بحسب فرويد، قد حصلت هي بنفسها، وهنا أيضاً، على حصّة الأسد (راجع بشكل خاص (Didi-Huberman, 1990a)).

تأثير الصورة

الفكرة القائلة بأنّ الصورة تمارس تأثيراً في مُشاهدها تثير مشاكل ضخمة: مشكلة فاعلية هذا التأثير، ونتاجه (الفكري والأخلاقي).



يُمكن قراءة هذا الأمر بكُلّ سهولة حول الصورة المتحرّكة، التي تمّ اختراعها في حقبة كانت وسائل الإعلام موجودةً فيها. وفي بدايات السينما، كان ثمّة شكٌّ في أن تُفسد السينما النفوس أيديولوجياً أو سيكولوجياً (في 1905، اتّهمها ريمي دو غورمون (Rémy de Gourmont) في أنّها "لا تُنمّي الأدمغة كثيراً"). لا شَكّ في أنّ المضامين، السخيفة في أغلب الأحيان، التي صدرت عن السينما البدائية، هي من كانت مُستهدفة، إلاّ أنّه لا يجب أن ننسى أنّه غالباً ما كانوا يمنحون للصورة القدرة على ممارسة تأثير كبير في مُشاهدها، بسبب سُلطتها العظيمة، إلاّ أنّها قد اتُّهمت بأنّها عاجزة عن نقل المضامين (الفكرية، والعقلية، والنفسية، والأيديولوجية) التي تُثبت هذا التأثير القوي.

هذه المسألة مهمّة كثيراً، فقد تمّ التطرُّق إليها بشكلٍ عام، وسط فوضى منهجية عارمة، بفضل إحصاءات لا نتاج لها، ومزاعم مجّانية، فقد أدّت اجتماعوية (sociologisme) مفهومة بشكل سيّئ، في هذا السياق دوراً مشؤوماً (راجع حوالى عام 2000، النزاعات حول منع الأطفال من مشاهدة بعض الصور التلفزيونية، وانتقادها في تيسيرون (Tisseron, 2009) يُمكن أن نعتبر أنّ المقاربات التي تتكبّد عناء شرح طريقة العمل المُفترضة للصورة بشكلٍ نظري، وبطريقة تحليلية، من خلال فحص العمل الممكن لكُلّ عنصر من عناصر الصورة، هي جديرة بالتصديق أكثر من غيرها، ولكن حتّى هذه الطريقة التحليلية ليست علميةً تلقائياً. ويُمكن أن نقرأ في أكثر من معرِض، على سبيل المثال، الكثير من التأكيدات الحاسمة أكثر منها الداعمة اختبارياً، لمسألة تأثير الألوان على الإنسان (الأحمر يثير الغضب، الأزرق يُهدّئ... إلخ)، أو تأثير بعض الأشكال (نصوص كاندينسكي (Kandinsky)، في مطلع القرن العشرين، لا تخلو من



الأمثلة على ذلك [ص 251]). على حدّ علمي، إنّ الاختبارات التي تمّ القيام بها في الظروف المخبرية القابلة للتموضع (objectivable)، لم تكشف عن صلة من هذا القبيل.

هذا لا يمنعنا من بناء نظريات حول هذا الموضوع - شرط أن نرى أنّها علمية إلى حدّ كبير. كانت المحاولات الفعلية لصناعة الصور واحتساب تأثيرها بشكل أوّلي، وفي أغلب الأحيان، حكراً على مجالين: الروّاد الفنيون والانتشار (أو نسختها الليبرالية: الإعلان). وقد أكثر الرواد "التاريخيون" (من عام 1910 إلى عام 1930) التعبير عن نواياهم في هذا المجال، مستقبليّون يريدون، ومن خلال الرسم، تعزيز أيديولوجيّة السرعة، وفي بعض الأحيان، العنف، الخاصة بهم، للسورياليّين (surréalistes) الذين يجعلون من الصورة المرسومة بياناً دائماً للسُّلطة التي لا يحدّها الخيال. إلاّ أنّنا لا نقول إنّ هذه البرامج الواعية نجحت، والأمثلة النادرة حيث يظهر الحساب تميل أكثر إلى إظهار أنّها تُخفق عامةً (أو على الأقلّ، لها تأثير مختلف عن ذلك الذي كانوا يتوقّعونه). وبالعكس، فغالباً ما اعتُبرت برامج مبهمةٌ إلى حدٍ بعيد، مثل برنامج الصناعة الهوليوودية، ناجعةً جداً بحسب طريقتهم، وحدودهم (Jullier & Leveratto, 2008).

لنأخذ مثالاً موثّقاً على ذلك: محاولة آينشتاين (1929) لتحديد الصورة السينماتوغرافية على أنّها تجمع حوافز أساسية (يُمكن تحديدها هي نفسها من حيث الشكل، والشدّة، والمهلة). كان يستند إلى علم الارتكاس (réfléxologie) لدى بافلوف[5] (Pavlov)، والذي

(5) منذ ذلك الوقت، اتخذت كلمة "علم الارتكاس" معنى مغايراً تماماً (نُسِب إلى الشياتسو (Shiatsu) الصيني - الياباني)، ألفت انتباهكم تحديداً إلى أننا نتكلّم في هذا السياق عن نظرية خاصة بالحياة النفسية لدى الإنسان، لا بتقنية استرخاء.



كان يُعنى بإنتاج أعمال ارتكاسية في إطار شروط ارتكاسية محدّدة. كان يأمل آينشتاين، أنّه وعلى حساب عملية حسابية معقّدة بلا شك، يُمكن التنبّؤ بردّ الفعل الانفعالي والفكري لدى المُشاهد إزاء فيلمٍ ما، والسيطرة عليه.

كان أوّل من لاحظ أنّ الأمر يتعلّق بنذر ورع: بعد "احتساب" الوحدة التصويرية (séquence) الأخيرة من فيلم La Grève، ـ تركيبٌ موازٍ لمذبحة للقتل الوحشي الذي لقيه العمّال على يد الشُّرطة التزارية وذبح الأبقار ـ استطاع أن يُلاحظ أنّ لهذه الوحدة التصويرية تأثيراً مثيراً على المشاهدين العمّال في المدن، ولم يكن لها أي تأثير في المُشاهدين في الأرياف (الذين لم يُكن يخيفهم نحر الأبقار). ويُمكن أن نسعى دوماً لتنبؤ مفعول "حافزٍ" ما، إلاّ أنّه لا يُمكن أن نتوقّعه لكُلّ أنواع الحضور، لأنّ التحديدات الاجتماعية هي أقل أهمية من التحديدات النفسية. وفي سياقٍ تاريخي آخر، كانت تلك المُشكلة الأساسية التي واجهتها السينما التي نُعتَت بـ "المُجاهِدة"، والتي لم تكن تستطيع في أغلب الأحيان، إلاّ إقناع المُقتنعين (راجع في هذا السياق، هينيبيل (Hennebelle)، 1976). من دون أن ننسى التحدُّث عن فاعلية الحملات الإعلانية، غير الأكيدة لتاريخه، إلاّ أنّها تتمتّع بأفضلية القدرة على الاختبار (راجع أيضاً، في المجال السياسي، مَثَل اختبار آخر، اختبار بريخت (Brecht) في ديدي ـ هوبرمان (Didi-Huberman, 2009a).

3.3 المقاربة العضوية: الصورة تأمُّلٌ

مع التفكير في أنّ الصورة تؤثر في المُشاهد، يظهر احتمال وجود علاقة بين الفرد والصورة ليست ذات طبيعة تركيبية أو معرفية بشكلٍ كامل. إذا كان بإمكان الصورة أن تؤثّر فينا، لأنّها تملك قوّةً



خاصة، لتقديم الأفضل والأسوأ على حدّ سواء. غالباً ما لوحظ أنّ العقائد التي تنبُذ الصورة، كما تلك التي تُشيد بها، تقوم على الاعتقاد نفسه: للصورة قوّة حقيقية، وفاعلية نفسية، أياً كانت الطريقة التي نفسّرها بها. بالنسبة إلى من يحترم الصور/ الأيقونات المُقدّسة (iconodoules) البيزنطية، ثمّة شيءٌ من السحر يمنح الصورة قدرةً على التواصل مع العناصر فوق الطبيعية (surnaturel) (ص 157). إلاّ أنّ منع الصور المماثلة لدى بني إسرائيل والمُسلمين ناجمٌ أيضاً عن زيادة تقدير قوّتها (الصورة خطِرة لأنّها يُمكن أن تحلّ لدى البعض "مكان" الله الخالق). أمّا بالنسبة إلى التوبيخ الذي تلقته الصورة لدى أفلاطون (الجمهورية)، فهو مبنيٌّ أيضاً على القوة التأثيرية أكثر منها العاطفية هذه المرّة، التي يعترف بها الفيلسوف للصورة. باختصار، حذِرَ أعداء الصورة عموماً من ذلك، بسبب قوّتها (Green, 2009). وهذا الحدسُ بقوة خاصة للصورة هو الأساس في بناء مقاربات حول الصورة سوف أنعتها بالـ "عضوية" وهي، بعيداً عن الفوارق الكبيرة بينها، تشترك في المُصادرة على أمرين: إمّا أنّ للصورة تأثيراً مباشراً في المُشاهد من خلال اتّحاد وثيق (الصورة تفكّر)، وإمّا أنّ لها وجوداً شبه ذاتي (الصورة جسمٌ).

الفكر البصري

"التفكير من خلال الصور" هو من المثاليات القديمة التي تمَّ توجيهها في أغلب الأحيان ضِدّ شكلٍ من أشكال طغيان اللغة، التي تعجز عن نقل مظاهر أساسية من التجربة المعيشة لأنّها مُكَرّسة للمفهمة (conceptualiser)، والتصنيف. وفي القرن التاسع عشر، كانت نظرية الشكل هي التي جسَّدَت بشكل علني هذا النوع من المثاليات. بحسب هذه النظرية، يقوم إدراك العالم على عملية ترتيب للمُعطيات الحسيّة، تجعلها مطابقة لبعض الفئات الكبيرة و"القوانين"



الفطرية، هي القوانين التي يخضع لها دماغنا (ص 45 والصفحة اللاحقة). بما أنّ الصورة هي تركيب عمدي لهذا النوع من الترتيب، ولن يفوّت المُشاهد عليه اكتشاف تركيبات عميقة في الصورة، وهي التراكيب الفكرية نفسها. وقد وسّع أرنهايم هذا الموضوع في كتاباته، وخصوصاً في اتّجاهين:

1 ـ على الرغم من أنّه يصعب تحديد مفهوم الفكر، إلاّ أنّه اتُّفق عموماً أنّها تتكّون وتتجلّى من خلال اللغة المَلفوظة (وهي إحدى التحديدات التي يُمكن إعطاؤها للإنسان). وثمّة فكرة يُكرّرها أرنهايم مفادُها أنّ ثمّة نمط تفكير آني أكثر، يتنظّم مباشرةً انطلاقاً من المُدركات التي تصلنا عبر أعضاء الحواس: فكر الحِسّي (pensée sensorielle)، وبالأخص فكرٌ بصري (1969). ولأرنهايم مأخذٌ على النظريات الشائعة حول الصورة، والتي، بالنسبة إليه، يطغى عليها تاريخ الفن (الذي يُشدّد على الطابع الاتفاقي لكُلّ صورة)، وفلسفة اللغة (التي تعتبر أنّ العالم ليس له أي شكلٍ محدّد، قبل أن تُعطيه اللغة شكلاً)، وهو أنّها تُقلّل من قيمة "الشكل المتّصل بالصورة" (1962). وهو يستند ليس فقط على مُسلّمات (postulats) نظرية الشكل، ولكن أيضاً على بعض نتائج مدرسة علم السينما (Filmologie) مثلاً، ويُشدّد أنّ بعض الفئات التي نعتبرها عادةً مفهوميةً، ولغويةً بشكلٍ محض، هي في الواقع موجودةً بالكامل في الإدراك نفسه، مثل السببية (causalité, Michotte, 1954). بالنسبة إليه، هناك نمطٌ بصري للفكر مُكمِّل للنمط اللغوي والمفهومي، وبالأهمية ذاتها. وهذا النمط البصري بالتحديد يُستعمل في مجالَين مُهمَّين: الإنتاج الفني، ورسوم الأطفال (مُزاوجةٌ غالباً ما كانوا يقومون بها في مطلع القرن العشرين).

ومن بين جميع الحواس، يشتهر البصر في أنّه ذو طابع تفكيري



أكثر من غيره. إلاّ أنّ مفهوم الفكر البصري مُشكِّكٌ به بشكلٍ عام، فالتجارب التي من شأنها إظهاره مبهمةٌ في تفسيرها (من المستحيل أن نُثبت أنّ بعض العمليّات اللغوية لم تتدخّل حيث نفترض أنّ الفكر البصري يعمل). ويُلاحظ أرنهايم نفسه أنّ مفهوم الفكر البصري الذي يطرحه، ويُدافع عنه، لا يأخذ شكل المفهوم الآخر نفسه، ولا يتجلّى بالطرق نفسها تماماً (فالآخر مباشرٌ أكثر، و"بديهي" أكثر، كما أنّه محدودٌ أكثر: لا يُمكن أن نحاجج قط بشأنه، وبالأحرى، لا يُمكننا إثبات شيء بالصور [ص 172]). وقد بقي أرنهايم معزولاً نسبياً (وهذا ما دعم في أغلب الأحيان الطابع الجدلي في أطروحاته).

وثمّة جانبٌ آخر يُعرِبُ عن الفوريّة في العلاقة البصرية، وهو ما يُسمّيه أرنهايم بمفهوم الفضاء المُركّز حول الذات (conception subjecto-centrée de l'espace) (1974، 1981). وهي فكرة أقلُّ تطرُّفاً، تقتصر على توسيع المُلاحظة الحدسية ومفادها أننا نُدرك الفضاء ليس من خلال هندسة ذاتية بإحداثيّات "قطبيّة"، أي مركزية. وبحسب هذه الهندسة، تتحدّد نُقطةٌ في الفضاء ليس من خلال ثلاث إحداثيات اصطلاحية وقابلة للتبادُل، ولكن من خلال إحداثيّات "مُطلقة"، مُرتبطة بالجسم: الزاوية الأفقية مع محور البصر، والزاوية العمودية، والمسافة إلى الغرض الذي يُنظَر إليه. وفي بعض النواحي، تتقاطع هذه المُقاربة مع المفهوم البيئي الخاص بجيبسون، (1979)، التي تُصرّ أيضاً على فكرة أنّ الرؤية عملية مباشرة، إخبارية ومتمحورة حول الذات .إلاّ أنّ حدود هذه الفكرة ظاهرة وواضحة، فمن أجل أن يتواصل شخصٌ ـ محور مع شخص - محور آخر، وإطلاعه على تجاربه، ليس له إلا أن يلجأ إلى وسيط لغوي. والأهمّ في هذه الفكرة هي النتائج التي نستخلصها بشأن مفهوم الإطار (ص 105).



الظاهراتية مختلفة كلياً عن نظرية الشكل، إلاّ أنّها تتشارَك معها في حرصها على إظهار الطابع الفوري في علاقة الشخص المُدرِك (والمُفكِّر) مع العالم، وبالنتيجة في إبراز دور الإدراك. ما كاد ميرلو بونتي (Merleau-Ponty) ينشر كتابه بعنوان Phénoménologie de la perception (1945a) حتى عقد ندوةً حول السينما (1945b) التي أعاد فيها عرض مفهوم الشكل (Gestalt)، وتعمّق أكثر في الفكرة الخاصة بنظرية الشكل، في علاقتنا مع العالم، فالإحساس والرأي يُشكّلان وحدةً واحدة. وبالتحديد، في السينما، الشكل (متتاليات الصور المُخصّصة بحركة) هو من يوجد، ليس الإيقاع فحسب، بل المعنى أيضاً: "معنى الفيلم مندمجٌ في إيقاعه كما معنى الحركة التي يُمكن أن نقرأها مباشرةً في الحركة نفسها، والفيلم لا يعني شيئاً إلاّ في ذاته. الفيلم، كما الأشياء، يدُلّ على معانٍ".

السينما، كما الصورة، وأكثر منها بعد، تُفسح مجالاً بلا شك لمقاربة ظاهراتية (نجدها في الحقبة نفسها، عند بازان (Bazin)). وقد أعطى عالم النفس الألماني - الأميركي هوغو منستربيرغ (Hugo Münsterberg)، كاتب المقالة الأولى حول علم النفس في صورة الفيلم (1916) شهادةً مُبكرة. كانت أطروحته شديدة الحدّة: السمات البارزة في الشكل الفيلمي هي صور طبق الأصل عن الوظائف الكبيرة للنفس البشرية؛ التأطير (cadrage)، وخصوصاً عن قُرب، يوازي تركيز الانتباه، فالمنظور المُتحرِّك يُعطي خير صورة موازية لإدراك العُمق، والعواطف التي تتمثّل من خلال لعبة الممثّلين، تُعطى مُباشرةً... إلخ، إنَّ مقاربة قارئ فرتيمر (Wertheimer) هذا، ليست مُقاربة شكلية تماماً، وهي ذات طابع ظاهري بشكل أقل (على الرّغم من أنّه عايش الأعمال التأسيسية التي قام بها هوسرل (Husserl)). إلاّ أنه يتشارك مع



هذه المقاربة في الاعتقاد أنّ تأثير الصورة (المُتحرِّكة) مبني على فكرة أنّها تُشرِك الحلقات نفسها التي تُشركها النفس البشرية.

لا شكّ في أنّ ثمّة صُدفة تاريخية في فكرة أنّ كتّاباً بهذا الاختلاف يتلاقون في الميدان الظاهراتي نفسه بشأن علاقتنا بالصورة السينماتوغرافية، عندما تبدو مقاربة الشكل ملائمة أكثر لوصف العلاقة بالرسم بالألوان، ومن دونها. ولكن المقاربة الظاهراتية شكّلت مصدر وحي للكثير من النقّاد ومؤرّخي الفن، من مالديني (1966) إلى بونفان (Bonfand) (1993، 1995)، وبالنسبة إليهم، من الصحيح أنّ تحليل فورية عمل الصورة تؤخذ دوماً في إطار هَمّ تعظيم قوّة الاستحضار (présentification) (ص 274). وغالباً ما نرى في الأعمال المستوحاة من الظاهراتية المتشدّدة نوعاً ما - (راجع في هذا السياق شتراوس (Strauss)، [1935] في تمييزه بين الرؤية الحسيّة والإدراك) - ميلاً إلى رؤية وسيلة تعبير مباشرة عن العالم، في الصورة، تتنافس مع اللغة ولا تمُرّ عبرها. وثمّة حالة قصوى جسّدها مونييه (Munier) (1963)، الذي يعتقد أنّ "الصورة تبدل الشكل المكتوب بطريقة تعبير عامة، ذات قوّة إيحائية كبيرة"، كما "تقلب العلاقة التقليدية التي تربط الإنسان بالأشياء، فالعالم لا يُسمّى بعد الآن، بل يعبّر عن نفسه من خلال تكرار محض وبسيط، ويُصبح النصّ المنطوق عن نفسه". ويختم مونييه قائلاً إنّ الصورة خطِرة، ويجب "استعلاؤها من خلال إدماجها بشكلٍ جديد من القول، من دون سابقة أيضاً، عبر أمر لغة ما بعَرض العالم بشكلٍ ذاتي أي من خلال الصورة". وهذا الموقف، الذي يتلاقى مع وضعٍ قديم جداً من الحذر تجاه الصورة (كما أظهر ذلك مثلاً غينزبيرغ، 1980)، يبالغ في تقدير تماثُل الصورة بعالم الواقع، ناسياً أنّ "الاستراتيجيات الرمزية" (Worth et Gross, 1974)، المستعملة تجاه الصورة وعالم الواقع ليست هي نفسها. أمّا بالنسبة إلى اللغة، التي وبحسب مونييه، يجب



إخضاعها للصورة، فنجد، ومنذ الآن، تحيينات (actualisations) حقيقية عنها تتجلّى مثلاً من خلال، السينما... (وانطلاقاً من فكرةٍ مُشابهة لفكرة مونييه، يقترح بازوليني (Pasolini) [1966]، أن نرى في السينما، "اللغة المكتوبة عن الواقع").

الافتتان وتنظيم الوظائف العضوية

ثمّة طريقة أخرى، تجريدية أكثر، في مُصادرة تواصلٍ فوري (ونوع من التشابه) بين الصورة والشخص الذي ينظُرُ إليها: إنّها فكرة تنظيم الوظائف العضوية. وفي نهاية المطاف، يُشير دوماً المجاز الذي يتناول تنظيم الوظائف العضوية (التنظيم الذي يُمكن تشبيهه نوعاً ما بالتنظيم لدى الكائنات الحية) إلى الجسم في درجة أولى، أي جسم الإنسان، حيث لا يحمل كُلّ جزء معنى في حدّ ذاته، إلاّ بالنسبة إلى كُلّ. ونصف نتاج النفس البشرية، مثلاً عملٌ يتناول الفن البصري، بالعضوي إن كانت العلاقة التي تربط بين مختلف أجزائه مهمّةً بأهميّة الأجزاء نفسها، أي إن كانت تتصرّف كجهازٍ طبيعي.

وهذه الفكرة قديمة، على الأقل من حيث شكلها المُختصر الذي يتناول النسب: ونجدُ منذ العصور القديمة حتى عصر النهضة، مُدوّنة كبيرة من الأفكار التي تنزع إلى تحديد الأحجام النسبية لأجزاء الصورة انطلاقاً من قياسات أجزاء الجسم البشري (رسومات ليونار (Léonard)كما رسومات دورير (Dürer) معروفة في هذا السياق). وقوّة هذه الفكرة التي تُقارن الصورة بجسم حيّ له قوانين الولادة والتطوّر الخاصة به، حديثة النشأة مقارنةً بغيرها (قد تعود إلى نهاية القرن الثامن عشر). ونجد في أعمال أحد فنّاني القرن العشرين الذي كان متأثراً جداً بنظريات مطلع القرن التاسع عشر، وهو س.م. إيزنشتاين (S.M. Eisenstien)، تفسيراً ملحوظاً حول هذه المسألة. وبمحاولة عكسية لمحاولة أرنهايم لإعطاء قيمة لما هو بصري،



ينسب آينشتاين المرئي إلى ممارسة نوع من أنواع اللغات، مُقيماً لهذه الغاية، وبشكلٍ خاص، تماثلاً بين اللغة السينماتوغرافية و"اللغة الداخلية" - التي هي بالنسبة إليه تسمية أخرى للفكر نفسه. إلاّ أنّ هذه المقارنة غير واضحة لأنّنا لا نعرف الكثير عن اللغة الداخلية، والصورة الذهنية (ص 57). وهكذا بحث في ما بعد عن نماذج عامة أكثر، وخصوصاً (1935) من خلال طريقة التفكير "التي تسبق المنطق" التي كانوا يعتقدون أنّها تميّز الفكر الصبياني، الفكر "الأوّلي" (Lévy-Brühl, 1922) أو الفكر الذُّهاني - (psychotique) وهي طُرق تفكير تشترك في ما بينها في إقامة حلقات قصيرة (court-circuit) بين عناصرها، وفي التركيز على رَبط أفكار حُرّة نوعاً ما، وهذا ما يدلّ على قرابة سيميائية بديهية مع المونتاج السينماتوغرافي.

لجأ إيزنشتاين (1946a) في مرحلة لاحقة إلى نموذج آخر، هو نموذج الافتتان، مهتدياً دوماً بالحدس نفسه القائل إنّ الصورة هي طريقة تفكير. ويقوم التركيب "الافتتاني" في عمل ما - الفيلمي، والتصويري أو حتى الأدبي - على عملية تجميع وانفراج مفاجئ، تسمح بالانتقال إلى مرحلة أخرى. ونصف هذه المرحلة الثانوية بالمرحلة "الافتتانية" لأنّها تُمثّل وضعاً "خارج الذات" (ekstasis) لعملٍ ما تعتبره موازياً للعملية النفسية المستحثّة لدى المُشاهد، هذا إن كان العمل الافتتاني يولّد افتتاناً لدى المُشاهد، ويضعه في حالةٍ ثانوية تسمح له انفعالياً وفكرياً باستقبال العمل. ولا تقوم هذه النظرية العامة الخاصة بالمُشاهد، على أي أساس علمي. إلاّ أنّها في المُقابل مشوّقة كنظرية جمالية للعلاقة بالعمل الفني، فالأعمال التي حلَّلها آينشتاين على أنّها انفراجية هي كُلّها انفعالية بشكل قوي، كما تكشف عن فنّ بارع في التأليف، إنَّ نظرية الافتتان في نتاجها الخاص، تُرافق إنجاز Ivan le Terrible، الذي تكثر فيه مثل هذه الأوقات "الافتتانية".



الفصل الثالث

الصورة، الوسيط، والجهاز

الصورة، تلك الظاهرة الطبيعية أو الشيء المُصنّع الذي ينقل معلومات حول العالم - هي غرض بصري كسائر الأغراض. هناك مجموعة كبيرة متنوعة من الأشكال والأجناس، وكذلك مجموعة كبيرة من أشكال الوجود المادية. والصورة يتمّ إنتاجها، كما يتمّ استقبالها في ظروفٍ تؤثّر بشكلٍ كبير في إدراكها، والصور (وليس "الصورة" بشكل عام) تظهر لنا في مجموعة ظروف؛ مادية، واجتماعية، ونفسية، مُختلفة في كُلّ مرّة، وتحدّد بشكل جُزئي عمليّتي الإدراك والفهم. وتُجنّد الصورة وسيطاً وجهازاً.

1. الصورة والوسيط

الإدراك البصري، كما سبق أن رأيناه، عملية يتمّ إنجازها بفضل نشاط الدماغ (ص 7 والصفحة اللاحقة). وعندما نرى صورةً ما، فدماغنا هو في نهاية المطاف، من يُعدّ ـ بصورة إدراكات، أو بصورة أفكار - الأحاسيس البدائية التي كانت في الأوّل أحاسيسنا. وذلك لنقول إنّه من العشوائي نوعاً ما، وكما أقوم به في هذا الكتاب، تمييز الصور - الأغراض التي تخضع إلى نظرنا عن الصور ـ المُدركات التي تنجُمُ عنها (كيلا نقول شيئاً عن الصور - المفاهيم المُحتملة).



1.1 الوسيط والمادة

إذا كانت الصورة مهمّةً لهذه الدرجة لفهم العالم المرئي، فهذا لأنّها تتواصل، بطريقة توحّد فيها الجوهر نوعاً ما، مع الجُزء المُصوّر في فكرنا (ما نُسمّيه الصورة الذهنية [ص 57]). إلاّ أنّ ثمّة فرقٌ أساسي بين الصور الذهنية والصور - الأغراض؛ فالصورة الذهنية لا تملك سوى طريقة واحدة تظهر لنا من خلالها، وهي دائماً الطريقة نفسها، إضافةً إلى ذلك، يعود لنا الأمر في تمرين ذاكرتنا أو خيالنا، في حين أنّ الإدراك أمرٌ مغاير (Sartre, 1940). والصورة الذهنية مصنوعةٌ من هذا "النسيج" الشهير الذي يرى فيه شكسبير (Shakespeare) تجسيداً لأحلامه. أمّا الصورة - الغرض، فلها مئة طريقة ظهور مختلفة، لأنّها لا تظهر لنا على أنها مباشرةً في رؤوسنا، ولكن على أنّها تتعلّق بوسيط ما بينها وبيننا - ما نُسمّيه بشكلٍ دقيق: الوسيط.

ما هو الوسيط؟

إنَّ الكلمة متعدّدة الدلالات في اللغة الفرنسية، وأستبعد في هذا السياق المعاني التي لا تتعلّق بالصورة (ومنها معنى التوسُّطية (médiumnité) كقدرة على استحضار الأمور فوق الطبيعية). فالوسيط، وكما تُشير إليه الكلمة اللاتينية، والكلمة الفرنسية أيضاً «intermédiaire» هي هيئةٌ تقوم في الوسط وتتيح التواصل بين حقيقتين أو نظامَي حقيقة. وخلال ستينيات القرن العشرين التي شهدت تطوُّراً في مجال التلفزيون على أنّه وسيلة تثقيف وتواصل بين الناس، دار الكثير من النقاش حول الطريقة الأفضل لترجمة العبارة الإنجليزية mas média، التي كانت جديدةً عندها، والتي لجأت هي أيضاً إلى الكلمة اللاتينية médium (ولكن في الجمع). وبعد الكثير من التردُّد، تمّ أخذ القرار رسمياً، في التخلّي عن كلمة médium



الفرنسية - اللاتينية، وإيجاد الكلمة الفرنسية الغريبة média (وجمعها، médias). لقد سوّى هذا الأمر مشكلة وسائل الاتّصال، ولكن ليس مشكلة الحقيقة المادية والشكلية المتعلّقة بالصورة والتي تجعل الورق غير قُماشة الرسم أو الخشب، والضوء غير الرسم، والرمادي غير اللون، واليد غير الدماغ. وبقي هذا الوضع مُشوّشاً لما يُقارب العقدين أو الثلاثة عقود، ولكن، ومنذ نهاية القرن الأخير، عاود مُصطلح «médium» (الوسيط) الظهور مُجدّداً، ولكن هذه المرّة بطريقة مُحدّدة بشكلٍ واضح ضمن مفرداتنا الجمالية والأدبية - ليُشير ليس إلى وسيلة الاتّصال كما في السابق، بل إلى وسيلة التعبير والإحساس. ووسيط الصورة هو ما يُعطيها الانطباع المُثير أو التعبيري الخاص بها، فيضعها في إطار واقعٍ مادي مُحدّد.

الوسيط والمواد

إنَّ تجربة الوسيط والمادة تافهة. في عام 2010، قُمتُ بزيارة متحف دريسد (Dresde)، فرأيت كميةً كبيرة من اللوحات، أغلبها زيتية مبسوطة على سِناد من قُماش، ومن خشب، وفي بعض الأحيان من كرتون، ولكن أيضاً بستيلات (pastels) على ورق وبعض الرسومات المائية. وفي مدخل المتحف، وأماكن التجوال، كانت صورٌ متحرّكة تمُرُّ على شاشات فيديو - وثائقي حول إعادة إعمار المُتحف، مثلاً. وكان هناك معرضٌ مؤقّت في العديد من الغُرف المُنفصلة، مخصّصٌ لجورج بازيليتز (Georg Baselitz). كما كان هناك أيضاً رسومات على القُماش (من الأكريليك هذه المرّة)، وسلسلة من الرسومات، بعنوان 45 (1989)، وهي تشمل صوراً غير مُتقنة لوجوه نساء تنظر نحونا، على خلفية أحادية اللون ومُعتمة؛ وسنادها من الخشب الليّن جداً، المطلي بطبقة من ألوان الأكريليك القاتمة، والمُحَزَّز بواسطة إزميل، كي يُغطّى كاملاً بنوعٍ من الشبكة،

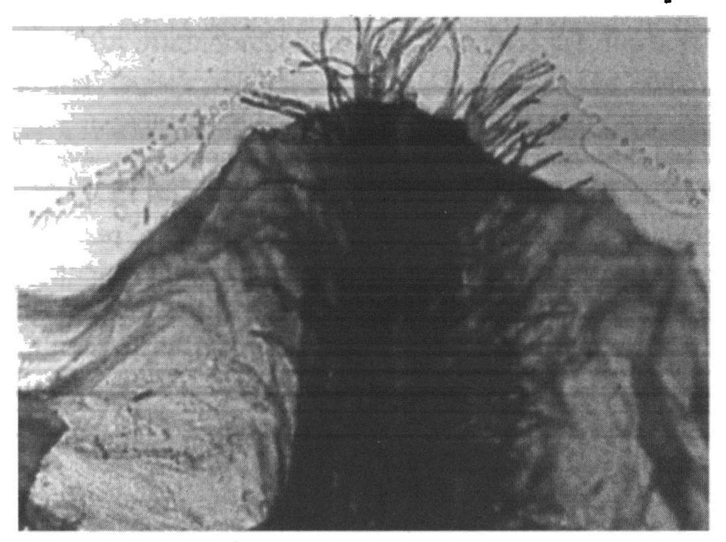


حيث يظهر الخشب غير المطلي. وكانت وجوه النساء مرسومةً إذاً فوق الخشب المُحزَّز (وفي هذا الجزء من الصورة، لا نرى الخشب، فهو مطلي حتّى في مكان تحزيزه). وفي الصالة نفسها، تجدون الـ Dresdner Frauen (1990)، وهي تماثيل تذكارية من الخشب، تُظهر بشكل غير مُتقن أيضاً، وجوهاً أو نصفيّات نساء في بعض الأحيان. والخشب فيها محزَّزٌ أيضاً (بالفأس، على ما يبدو)، ومطلي باللون الأصفر بشكلٍ منتظم. ولا تتمتّع هذه الصور المنقوشة على الخشب أو في الخشب بوضع الصورة المختلف أدبيًّا عن شبيهاتها في القرن الثامن عشر، المرسومة برصانةٍ بواسطة الزيت على القُماش - لكن من المؤكّد أنّ الإحساس الذي تُشعرنا به مُغاير.

ويُمكنني أن أتابع، لأنّ تنوّع المواد المُستعملة لصناعة الصور لا حصر لها ولا عَدّ؛ فالورق، والكرتون، والقُماش، والخشب، وكذلك الحديد، والزجاج، والحجر، والبلاستيك من شتّى الأنواع، يُمكن أن تجمع طميات من الصباغ أو أن تتغيّر بتأثير من العديد من المواد؛ وفي كُلّ مرّة تكون الحركات، والأحاسيس مغايرة تماماً. والخشب الذي يحمل ميزة بازيليتز (Baselitz) يفرِض وجوده بالتزامن مع الصورة، تحته، أو فيه - أكثر بكثير من القُماش التي تغرق عادةً تحت الصباغ (ليس دائماً: كان يعرف سيزان (Cézanne) مُسبقاً أنّه يُمكن إظهاره عارياً في بعض الأماكن). حتّى الرسم على الورق يظهر بشكل مغاير تماماً، إن صوِّر على ورق من نوع الكانسون (Canson) الصلب والسميك، الذي يحتمل الأدوات فلا يمتصّ لا الحبر ولا الصباغ، أو على محرمة من الورق "تنِشُّ" ما يحول دون القيام بحركة عنيفة... أمّا بالنسبة إلى الصور التي يتمّ عرضها، فيُمكن أن تظهر تقريباً في أي مكان (حتّى على الغيوم)، كما يُمكن أن يكون سندها المؤقّت، محايداً أيضاً، مثل شاشة السينما، أو أن يفرض



وجوده (إن كان شجرةً على سبيل المثال، أو مكاناً عاماً، كما هي الحال في بعض الأعمال الفنية المُعاصرة).



صورة مُجمّعة من Mothlight: تبدو رسماً من دون الحركة.

من غير المُجدي أن نأمل في إعطاء نمطية شاملة، وحتى إخبارية. لكنّ المادة، أو المواد لا تكفي لتحديد الوسيط، لأن بوسعنا أن نرسم أو أن نعرض فيلماً، أو أن نقوم بالاثنين معاً (ابتداءً من سبعينيات القرن التاسع عشر، تمّ إنجاز العديد من الرسومات انطلاقاً من عَرض صورةٍ ما على القماش). وذلك لن يُطلعنا على ماهية الرسم، أو السينما، أو التصوير كوسيط. لأننا عندما نتكلّم عن الوسيط، نعني به شيئاً يتخطّى مُجرّد تحديده البسيط بالمادّة أو المواد، ويكون أكثر تعقيداً منه؛ إذ نعني بالرسم كوسيط - أي وأكرّر هنا، كوسيلة تعبير وإحساس - هو إمكانية وضع آثار على سنادٍ ما، بواسطة آلات مثل الفرشاة، والريشة، والسِّكين... إلخ، ولا يكمن الوسيط في هذه المواد، ولا في هذه الأدوات، ولكن في تفعيلها، فالرسم يبدأ بحركة وضع الصِّباغ (ما يُسمّيه ووليهم (Wollheim)



[1987] بروح من الفكاهة Ur-painting). وكذلك الأمر بالنسبة إلى الوسيط السينماتوغرافي الذي لا يتحدّد بواسطة الكاميرا، ولا بواسطة الشاشة، ولكن بواسطة الحركة التي تقوم على إنتاج صور متحرّكة مُعدّة للعرض. ويُمكن أن يكون لهذه الصور بحدّ ذاتها أشكال ومواد مختلفة؛ **فبالإضافة إلى الطريقة الشائعة التي تقوم على استعمال بكرة** الفيلم كسناد للصور الفوتوغرافية، فقد تمكّنوا من نحتها، ورسمها، وحتّى من توزيع العديد من الأغراض المتنوّعة فيها؛ وليس من الممنوع أن نتساءل إن كان هذا النوع من الأفلام ينتمي إلى السينما (هكذا يأبى رودوويك (Rodowick) [2007] إعطاء صفة فيلم إلى Mothlight لستان براكاج (Stan Brackhage) [1963]، الذي يُفضّل أن يرى فيه نوعاً من المنحوتات).

الصورة المُعتمة، الصورة - الضوء

ليس من الصُدفة أن أقوم بشكلٍ عفوي بذكر الرسم والسينما لتجسيد قولي. إن استعرضنا في أذهاننا العديد من الصور المختلفة، من الرسومات التي تعود إلى العصر الحجري القديم، والتصوير الفوتوغرافي، وصولاً إلى الأشرطة السينمائية الخاصة بفن الفيديو والصور التفاعُلية، نُلاحظ انقساماً كبيراً بين صورٍ مطبوعة، مُعتمة، يتمّ الحصول عليها من خلال تراكب أصباغ مُلوّنة على سطح ـ سناد (ما يُسمّى مِسند الرسم (subjectile)) من جهة، وصور معروضة، يتمّ الحصول عليها من خلال التقاط حُزمة ضوئية (faisceau lumineux) على الشاشة)، من جهة أخرى.

لا شَكّ في أنّنا نتكلّم في هذا السياق عن أنواع الصور المُختلفة التي تُشرِك إدراكنا بطرق مختلفة:

1 ـ يُمكن التلاعب بالصورة المطبوعة بشكلٍ أسهل؛ إذ يُمكننا أن نقُصّ صورةً فوتوغرافيةً ما (كي نصنع بملصقةٍ (collage) ما، على



سبيل المثال)، كما يُمكن أن نعيد رسم بعض أجزاء لوحةٍ لا تُرضي ذوقنا. . . إلخ، فالصورة المعروضة يصعب تحويلها، فهي كيان واحد، يؤخذ بكُليّته أو لا يُؤخذ البتة؛ ويُمكننا دوماً توسيط فلترٍ بين الكشّاف الضوئي، وجزء من الشاشة، أو القيام بتركيب صورتين، أو تخريب الكشّاف الضوئي، إلاّ أنّ هذه المُعالجات باليد، النادرة، لا تصل إلى الصورة الأوّلية، فتبقى كما هي، وهذا ما يتيح استعادتها بعد المُعالجة باليد (Païni, 1997).

2 ـ تُعتبر الصورة المطبوعة متحرّكةً أكثر ـ وهي تمثّل غرضاً يُمكن أن نأخذه بيدنا إلى المنزل. والميل المُتكرّر، في الرسم لإنتاج أعمال بحجمٍ كبير جداً، لم يحل أبداً دون أن يتمّ نقلها من المشاغل إلى المعارض الفنية، من المجموعات الخاصة إلى المتاحف (حتّى الرسم الجداري يُمكن نزعه عن سِناده). وبخلاف ذلك، لا وجود للصورة المعروضة، إلاّ في المكان الذي نجد فيه الآلة التي يُمكن أن تعرضها، حتى وإن كانت هذه الآلات اليوم، هي نفسُها متحرّكة جداً، من النادر أن نُغيّر مكانها خلال العرض (الأمثلة الوحيدة التي تحضر في أذهاننا هي كُلّها من متحف الفن المُعاصر). ولهذه المُلاحظة البسيطة نتائج مُهمّة، ومنها بشكلٍ خاص أنّ الصورة المُعتمة هي في الغالب صورةٌ يُمكن أن تُشكّلَ جُزءاً من مجموعةٍ ما (Haskel, 1976, 1997): فالمتاحف، والمجموعات الخاصة تحتوي لوحات، ورسومات، ومنحوتات، ونادراً ما نجد فيها الأفلام وأشرطة الفيديو. بشكلٍ عام، تتبع الصورة المُعتمة اقتصاد التاجر العادي إذ تُباع وتُشترى كأي غرض آخر، فيما الصورة المُضيئة تتبع اقتصاداً مُغايراً تماماً (نقصد دور السينما فلا نشتري الفيلم - حتّى ولو أنّ بإمكاننا اليوم، وبكُلّ سهولة، الحصول على نُسخة طبق الأصل عنه، على شريط دي في دي (DVD)).

3 ـ لرؤية الصورة المطبوعة لا بُدّ من وجود ضوء ما، لأنّها،



ومن الناحية الإدراكية، ليست سوى سطح يعكس الأضواء؛ فالصورة المُكوّنة تحمل معها ضوءها الخاص، كما أنّ إدراكها يتطلّب، على العكس، إزالة سائر المصادر الضوئية التي تُضعِف ضوء الصورة الخاص بها. وتعود هذه المصادر إلى أجهزة مُختلفة (ص 130 والصفحة اللاحقة).

إذاً يُمكن القول إنّ ثمّة نوعان عامّان من الصور: يضمّ النوع الأوّل بعض الصور المطبوعة على أشياء يراها مُشاهدٌ حُرُّ الحركات، وهي غالباً ما يُمكن تناولها باليد؛ أمّا النوع الثاني فيشمل صوراً يتمّ عرضُها، ويكون حجمها كبيراً بشكلٍ عام، ويراها عددٌ معيّن من المشاهدين في الوقت نفسه، في مكان مُجهَّز بشكلٍ خاص لاستقبال هذا العرض. إلاّ أنّ هذا التقسيم تقريبي إلى حدٍّ بعيد، لما يُمكن أن يحمله من استثناءات كثيرة: لنذكُر مثلاً السقوف المرسومة في القصور أو الكنائس، فضلاً عن عَرض الصور الفوتوغرافية الضخمة في صالات العَرض والمتاحف، والتي تُثير دهشة من يراها، فتحرمه بشكلٍ كبير من حُريّة اتّخاذ مُشرَف (point de vue)، إلى جانب عَرض الأفلام في المنازل، حيث تتقلّص المسافة التي تفصل المُشاهد عن الصورة، كما يصغُرُ حجم الصورة نفسها على الرغم من وجود تقنية السينما المنزلية home cinema، ولا ننسَ طبعاً الحالة التي تقع على حدود هذين النوعين، وهي حالة صورة الفيديو؛ فهذه الأخيرة هي صورةٌ مطبوعةٌ ومعروضة في الوقت نفسه - إلاّ أنّها ليست مطبوعةً مثل الصورة الفوتوغرافية، ولا معروضةٌ كما الصورة السينماتوغرافية. فما نراه ليس حصيلة نقلٍ للضوء؛ فثمّة نقاطٌ على الشاشة تتحرَّك بشكلٍ مُتتالٍ بحسب نمطٍ دوري، وهذه الميزة الثانية هي التي تجعلنا نتخيّل صورة الفيديو مطبوعةً طباعةً زائلة في تجدُّدٍ مُستمر - على الرُّغم من أنّه ما من طباعة في الواقع. باختصار، تظهر صورة الفيديو وكأنّها مادةً وجهازاً من نوعٍ ثالث، لأنّها وبشكلٍ



خاص تجمع بعض الميزات التي تميل إلى التعارُض في النوعين الأوّلين: فهي نادراً ما تكون ذات حجم كبير جداً، وغالباً ما نراها على جهازٍ ثابت، كما أنّه ما من ضرورة أن نكون في الظلام كي نراها، وتَسّدها الكميّة الكبيرة من الضوء المُشوّش للرؤية على الشاشة. أمّا بالنسبة إلى معيار التناول باليد، فهو وفي الوقت عينه، يشُدُّها إلى جهة الصورة التي لا يُمكن مسَّها (لأنّه وخلال العرض، لا يُمكن لمسها)، وإلى جهة الصورة التي يُمكن تعديلها (وهذه نُقطةٌ تتجلّى من خلالها كُلّ فوائد الرقمية).

قلّما يهُمّنا، إن صَحّ القول، تعداد نوعين من الصور، أو ثلاثة، أو أكثر. فخُلاصة القول إنّ ثَمّة صورٌ مُعتمة لا بُدّ من وجود انعكاس الأضواء لرؤيتها، كما يُمكن لمسها. وهذه الصور، هي بلا شكّ، أمامنا، تحت نظرنا، وقد تكوّنت نتيجة ترسُّب مُعيّن على رَكيزة بات من المُستحيل فصلها عنها. كما نجد الصور - الضوء التي لم تأتِ نتيجة أيّ ترسُّب، ولكن نتيجة وجود هارِب بعض الشيء، لضوءٍ ما على سطح ما، لا يندمج به أبداً؛ ويظنّون دوماً وخفيةً، أنّ هذه الصور ليست نهائيّةً، وأنّها "عابرة"، وأنّ لها مصدَرٌ يُمكن تحديده (مرئيّاً كان أو غير مرئي). والصورة - الضوء، أو الصورة المصنوعة من الضوء، يستقبلها المُشاهد ليس كصورة غير مادية أكثر من الأخرى وهذا استيهام ((fantasme)) لا شكّ في ذلك، لأنّ الضوء ليس أقلّ أو أكثر ماديةً من أي مظهرٍ آخر من المادة)، ولكن وعلى أنّها خُصّت من الداخل بحيّزٍ زمني - لأنّه وبكُلّ بساطة من شبه المُستحيل أن نُفكّر بالضوء من دون أن نربطه بالوقت (فالضوء ليس حالةً بل عمليّة).

2.1 الوسيط، الصورة والفضاء

بما أنّ الصورة هي شيءٌ من الأشياء الموجودة في هذا العالم، فهي تحتلُّ، كأي شيءٍ آخر، مكاناً في الفضاء. هذا التعبير المُجرَّد



يعني أنّنا نُدرِك الصورة على أنّها تملك أبعاداً - بالمعنيين اللذين يفرضهما هذا التعبير: هي تملك حجماً مُعيّناً، كما أنّها موجودة ضمن "بُعدين" أو ثلاثة "أبعاد". الصور ذات الأبعاد الثلاثة هي جميعها تقريباً من المنحوتات (بما فيها الحالات التي لم يتُمّ فيها نحت أي منحوتة بشكلٍ فعلي)، أي إنّها من وسيطٍ يفترض تشكيل مادةٍ ما ضمن حجم مُعيّن. أمّا الصور الثنائية الأبعاد فعددها أكبر لأنّ القُدرة على تناولها باليد وكذلك انتشارها، متاحان أكثر بكثير.

السطح

والتطرُّق إلى الصورة يجعلنا دوماً متردّدين إزاء التطرُّق إلى السطح أو الحجم (volume). فإن نظرنا إلى صفحة كتابٍ ما (أو كتاب إلكتروني (e-book))، أو إلى لوحة مُعلَّقة على مُتّكأ، أو شاهدنا فيلماً على شاشة سينما، فنحن في مكان ذي أبعاد ثلاث، وسوف يكون لنا حول هذه الصورة مُشرَفٌ ستتضمّن دوماً هذه الأبعاد الثلاث؛ وإن استدرنا حول الصورة، فسينتهي بنا الأمر إلى عدم التمكُّن من رؤيتها. والعكس صحيح، فإن أردنا النظر إلى منحوتةٍ ما، فسوف نحاول - إلاّ إن كان الأمر يتعلّق بصورة منقوشة، وهي بطبيعتها تنتمي إلى الصورة الثنائية الأبعاد - أن نستدير من حولها، وأن نكوّن عنها في كُلّ لحظة رؤية إسقاطية نصفية. فليس بوسعنا أبداً أن نرى منحوتةً كاملة فجأةً. فعلى سبيل المثال، إنّ منحوتة Mercure البرونزية لـ جامبولونيا (Giambologna) التي تعود إلى نهاية القرن السادس عشر (فثمّة العديد من النُّسخ عنها ذات الأحجام المُتفاوتة، أحدها في متحف اللوفر (Louvre))، تفترض وجود مُشاهد مُتحرِّك: فقد أُعِدَّ هذا العمل بحيث أنّ كُلّ الزوايا، مع سواعد الشخصية وسيقانها تتوازى بطريقة متناغمة ولكن دينامية، فتُعطي صورةً توازي الرسم (Wittkower, 1977).



إنَّ العين ليست مُجهّزة لإدراك الفضاء مُباشرةً (ص 19 والصفحة اللاحقة)؛ فمفهوم "الفضاء" في حَدّ ذاته مفهومٌ مُجَرَّد، ناجمٌ عن استنتاجات تجريبية حول ما نُبصره. فمن المُمكن أن نكون على يقين وبطريقة فطرية بـ "فئة" الفضاء، كما طرح ذلك كَنْت (Kant) (1781 ـ 1787) كمُصادرة إلاّ أنّنا نعلَمُ اليوم أن الرَّضيع يُدرِك بيئته في الفضاء، بطريقة مُغايرة تماماً بالمُقارنة مع الراشد (Dupoux & Mehler, 1995)، وهو عاجزٌ عن نقل هذه البيئة إلى نموذجٍ مُجرَّد. ونحن نُدرِكُ الصورة على أنّها موجودةٌ في بيئة مادية ما، وبالنتيجة، إن أرَدنا "في الفضاء"، إلاّ أنّ استعمالها الطبيعي يفترض دوماً أن نقف أمامها، وأن نراها على أنها سطح. فالعين ليست مُعتادةً فحسب، وبشكلٍ عفوي، على تصحيح الالتواءات الناتجة عن زاوية بصرية مختلفة المركز (angle de vue excentrique) (ص 41)، ولكننا معتادون فكرياً وثقافياً، وخصوصاً منذ اختراع الكتاب، على الوقوف أمام صورةٍ ما تقع، وأقلّه بشكلٍ خيالي، في سطحٍ متعامدٍ مع محور الرؤية. حتّى في حالة المنحوتات وسائر الصور الثلاثية الأبعاد، ثمّة ميل إلى إسقاط ما نراه، وإلى قراءته على أنه مُحيط ما. كما أنّ مُعظم الانعكاسات على الفضاء الخاص بالصورة (ذلك الذي تحتلّه بنفسها) هي انعكاسات على سطحِ الصورة نفسها: من اللافت بشكلٍ خاص أنّ ثمّة العديد من الاعتبارات حول المنحوتة التي تتحدّث عن ذلك، كما لو أنّها تتحدّث عن صورة مُسطّحة.

مساحة الصورة: الإطار

إنّ مفهوم الإطار، نموذجي في هذا المضمار (Soulez, 1999). فثمّة الكثير من الصور التي ليس لها إطار، أو ليست مُحاطةً بإطار، ونحن مُعتادون على اعتبار أنّ للصورة حدودٌ مرئية أو بصرية تُظهر وبشكلٍ مادي أنّ للصورة حجمٌ مُعيّن (وأنّها ليست متناهية).

في مرتبةٍ أولى، يُشكّل الإطار حرف الصورة، وحدودها



المادية. وغالباً ما يُدعَم هذا الحرف من خلال ضَمّ شيءٍ آخر إلى الصورة كغرض، يُشكّل إطارها، ما يُمكن أن يُسمّى الإطار - الغَرَض. ومُعظم اللوحات المعروضة في المتاحف يُحيطها هذا الإطار ـ الغرض، إلاّ أن صور البوستر (Poster) المُعلَّقة على الجدران، والصورة المعروضة في السينما، وصورة العائلة التي نراها على الحاسوب، لها، وعلى طريقتها الخاصة، الإطار - الغرض الخاص بها، حتّى ولو أنّ شكله، وقياساته والمادّة المكوِّنة له لا تمُتُّ إلى الإطار الذهبي بأي صلة. فالإطار الذهبي الذي عهدنا رؤيته حول اللوحات في المتاحف التي تعرض لوحات قديمة يعود استعماله إلى القرن السادس عشر، إلاّ أنّ الرسم عرف أشياء موازية له منذ تاريخ الرسم الذي يعود إلى الحقبة الإغريقية القديمة.

والإطار هو أيضاً، وبشكلٍ أساسي أكثر، ما يُشكّل سياج الصورة: فهو إطار - حدود. والكلمة الفرنسية «cadre» (إطار) مُشتقّة من أصل لاتيني quadratum (كوادراتوم) أي "المُربّع"، وعلى الرّغم من أنّ الإطارات المُربّعة الشكلِ قليلة الوجود، فهذا الاشتقاق يُذكِّرنا بأنّ المُربّع صُمّم على أنّه شكلٌ هندسي، شكلُ محيط لسطح صورةٍ ما، قبل أن يتمّ تصميمه كغرضٍ ما. والإطار - الحدود هو ما يوقف الصورة، ويُحدّد مجالها فاصلاً إيّاه عمّا يُسمّى في مفردات نظرية السينما بما هو خارج - الإطار (= أي كُلّ ما لا ينتمي إلى الصورة ؛ بونيتزير (Bonitzer)، 1982) .ويكون الإطار - الغرض والإطار - الحدود مترافقَين في أغلب الأحيان، إلاّ أنّ ذلك ليس ضرورياً. والصور التي لا تملُك فعلاً إطاراً - غرضاً كثيرة، إلاّ أنّ ذلك لا يمنعها من أن يكون لها حدود. والعكس صحيح، ثمّة صور وعلى الرغم من أنّ لديها إطاراً - غرضاً، ليس لها بالكاد إلاّ إطار - حدود، وهذه مثلاً حالة الرسومات الصينية المُصوّرة على لفائف عمودية أو أفقية، أي إنّها مأخوذةٌ على غرضٍ يعترضها، ولكن من



دون تحديد حدود المنطقة المرسومة أبداً، إذاً من دون أن نلمس فعلاً وجود إطار - حدود.

وغالباً ما استغلّ الرسم الغربي ملكةَ تصوير هذه الحدود نفسها، مثلاً عبر هندسةٍ مرسومة، موجودة في الصورة وتُجسِّد حدودها (ما سمّاه ديريدا (Derrida) [1974] باسم الـ parergon (باريرغون)).

ويستغلُّ الإطار وظائف مُهمّة، اقتصادية، ورمزية، وبلاغية. وقبل هذه الأدوار الاجتماعية، يؤدّي دوراً مُهماً في إدراك الصورة: فالإطار هو ما يفصل الصورة عمّا هو خارجها. وتأثير هذه الوظيفة الإدراكية متعدِّد الوجود: فبعزلِ قطعةٍ من الحقل البصري، يجعل الإطار - الغرض إدراكه أمراً فريداً، كما يجعله أكثر وضوحاً؛ فهو يؤدّي دور الحلقة الانتقالية البصرية التي تتيح الانتقال بطريقة غير قاسية كثيراً من داخل الصورة إلى خارجها. وقد كان الرسّامون الكلاسيكيّون واعين جداً لوظيفة الانتقال هذه، وخصوصاً للطريقة التي يحيط بها الإطار الذهبي اللوحة بضوءٍ ناعم، يسمح برؤيتها بشكلٍ أفضل. كما يؤمن الإطار ـ الغرض والإطار - الحدود معاً، نوعاً من العُزلة الإدراكية للصورة. فهما يُساهمان في إعطائها الحقيقة الإدراكية المُزدوجة الخاصة بها (ص 39)، وذلك من خلال خَلق منطقة خاصة في الحقل البصري تُصدر علامات تشابه في الوقت عينه الذي تخضع فيه إلى حقلٍ مؤلّفٍ من قوى بصرية، أي إلى تنظيم في المعنى الفنّي، وهو ما يُسمّى تركيب الصورة (ص 55).

وثَبت الرؤية هذا الذي يُشكّله الإطار، والذي يُشير إلى عالم خاص، يتعزّز بشكلٍ أكبر عندما تكون الصورة تمثيليةً. فعندها يظهر الإطار نوعاً ما وكأنّها فتحةٌ على العالم الخيالي الذي يتجلّى من خلال الصورة. وهذا هو المجاز الشهير الذي أعطاه ليون ـ باتيستا ألبيرتي (Leon-Battista Alberti)، الرسّام، وصاحب النظريات، ومُخترع المنظور الاصطناعي، والذي كان يتحدّث عن "النافذة المفتوحة"



(Alberti, 1435). (ولكن تجدُرُ الإشارة ـ وبخلاف إحدى الأفكار الشائعة ـ فهو لم يتحدَّث قط عن نافذة مفتوحة "على العالم"، ولكن عمّا يُسمّى الـ إيستوريا (istoria)، أي القصّة الخيالية التي تُخبرنا إيّاها اللوحة أو تُظهرها). وفي هذا المعرِض خصوصاً، نتكلّم أكثر عن الإطار - الحدود (على الرغم من أنّ بعض اللوحات تستغلّ بحِرفةٍ الإطار - الغرض الخاص بها كي تمُدّ إليه عالم الحيثيّات الداخلي الخاص باللوحة على العالم الوهمي). وبحسب كُلّ التقاليد المُتّبعة في الصور خلال عصر النهضة، تُشكّل حروف الصورة الحاجز الذي يوقفها، كما تُشكّل في الوقت عينه الوسيلة التي تسمح لداخل الصورة، أي ما يُسمّى الحقل في لُغة السينما، أن يتواصل مع امتداده الخيالي، أي ما يُسمّى خارج ـ الحقل (hors-champ).



هذه المائدة الممدودة تمّ تأطيرها كطبيعةٍ حزينة هولندية، بخلاف اليدَين اللتينِ تُدخلان خارجِ ـ الحقل، وكذلك جهاز التلفزيون الذي يخلق نوعاً من التجويف (mise en abyme) في الإطار

(جان - لوك غودار Jean - Luc Godard, Alphaville)، 1964).



وبالإضافة إلى ذلك، يُمكننا أن نُلاحظ أنّ حروف المُستطيل الأربعة لا تؤدّي جميعها الدور نفسه؛ لأنّ جهتي اليسار واليمين تُربطان بشكل عفوي بإمكانية (الشخصية بشكل خاص) خروج الصورة (الشخصية بشكل خاص) من الحقل أو دخولها فيه؛ وهذه الإمكانية هي فَرَضية في حالة الرسم، وغالباً ما تمّ تفعيلها، من خلال رسومات على حرف الإطار تبدو وكأنّها على وشك أن تُغادر الصورة أو أن تدخُل فيها، وذلك خصوصاً بعد اختراع الصورة الفورية (instantané photographique) التي أدت في هذا المضمار دوراً نموذجياً (راجع دوغا (Degas) الذي كان يلجأ إلى هذه الطريقة في أغلب الأحيان). أمّا في حالة السينما، فهذا الاحتمال واقعي، وغالباً ما يتمّ الاستفادة منه؛ ففي أوّل فيلم للسينما الدرامية، أوجَدَ نوعاً من الإخراج الأوّلي، وضعه غريفيث (Griffith) وتمّت مُمارسته لفترةٍ طويلة (Aumont, 2006). أمّا الحروف العُليا والسُّفلى للإطار، فهي، ولأسبابٍ بيئوية خاصة وبالإدراك، لا توازي كثيراً الحركات الاعتيادية في بيئتنا؛ فقد تمّ إظهارها بشكلٍ أكبر في الصورة؛ علاوةً على ذلك، وبخلاف الحروف الجانبية، فهي ليست مُتماثلة ولا قابلة للتبديل. فظهور الصورة أو اختفاؤها بسبب الحرف السفلي بشكلٍ خاص، مُذهلٌ دوماً، ويُستعمل عموماً لغايات مُعبِّرة.

في العديد من الحالات، يُمكن أن نعتبر أنّ الإطار "يُلقي خطاباً ما". في بعض الحقبات، كان من الممكن أن نتكلّم تقريباً عن "بلاغة الإطار" مع صور جامدة ومتكرّرة (Stoichita, 1999). ولم تكُن هذه البلاغة واضحةً بهذا الشكل قط إلاّ في حال وضع الرسام حول لوحته إطاراً مُزيّفاً يخدع العين، فيستعمل بهذه الطريقة وبشكلٍ واعٍ كُلّ قيم هذا الإطار. ولكن يُمكننا أن نرى أشكالاً من هذه البلاغة أيضاً بطرُق كثيرة ومُختلفة: مثلاً من خلال تعبيرية للإطار



متصّلة بما يُمثّله في محتواه (Ishaghpour, 1982; Vernet, 1987).
وأحد الأمثلة التي تكفي كي نفهم هذا الموضوع: في العديد من الأفلام اليابانية التي تعود إلى الستينيات، والتي تمّ تصويرها بطريقة السينماسكوب (cinémascope) (خصوصاً عند شوهي إيمامورا (Shôhei Imamura))، يتحرّك الإطار في بعض الأحيان بشكلٍ مُستقِل، مثلاً بحركة دوران حول محوره، أو بهزّة قوية، لا تُبرّرها الرواية أبداً، ولكنّها تُعبّر من خلال هذا الشكل الذي يُمكن أن نراه مُباشرةً، عن انفعالٍ مُرتبطٍ بالمُحتوى الروائي (الهزّة = التوتُّر العنيف لدى الشخص؛ الدوران = جوٌّ غريب).

وبشكلٍ عام، نُلاحِظ أنّ الإطار بعيدٌ كُلَّ البُعد عن أن يكون دوماً مُجرَّد نافذة تُشرِف على حقلٍ بصري. حتّى لو كان بالإمكان تأكيد أنّه لا امتدادَ خيالياً للصورة خارج حروفها، حتّى في السينما (سيغان (Seguin)، 1999). علاوةً على ذلك، وبما أنّ الشكل الذي يتميّز به الإطار هو شكلٌ هندسي بسيط، فهو يُثير انتباهنا كي نُدرك وجوده. وهو بشكلٍ خاص، يستحِثُّ مؤثّرات خاصّة بالحقل والمساحة، سبق أن تطرّقنا إليها (ص 40). ومنها تأثير واحدٌ مُهمٌّ، يتجلّى من خلال تركيز الصورة (centrage) أو إيجاد مركز مُعيّن لها (centrement). وهذه الظاهرة ليست إدراكيةً بالمعنى الصريح للكلمة، لأنّها تفترض وجود قدرات نفسية أخرى غير الإدراك - إلاّ أنّ مفعولها مباشرٌ ما فيه الكفاية ما أتاح وصفه على أنّه ينتمي إلى القوانين العامة الخاصة بالمجال المرئي، وخصوصاً في إطار نظرية الشكل. ويدرُسُ أرنهايم (1981) في هذه الناحية العلاقة القائمة بين مُشاهد نتخيّله على شكل مركزٍ وهمي يجلب العالم المرئي بكليّته إليه، وصورة تضطلع فيها ظاهرات التمركُز بدور مهمّ جداً. ويقترح أرنهايم أن نميّز في الصورة عدّة مراكز، ذات طبيعة مُختلفة - المركز



الهندسي، "مركز الثقل" (centre de gravité) البصري، المراكز الثانوية الخاصة بالتركيب (centres secondaires de la composition)، ومَراكز الحيثيات المُرتبطة بالرواية (centres diégético-narratifs).

وتقوم رؤية الصور على تنظيم هذه المراكز المُختلفة بالنسبة إلى المحور ـ المرجع ("المُطلق) وهو الفَردُ المُشاهد.

وهذا الموضوع مهمّ، حتّى وإن كان نموذجه النفسي مُريباً؛ فهو يسمح بأن نقترح وبشكلٍ عام، تحت المفهوم العام المُتعلّق بإيجاد المراكز، نظريةً موحّدةً حول ظاهرات كانت مُبعَدةً لتاريخه في إطار المُقاربة ذات الطابع الأكثر تجريبية، مثل ما يُسمّى بشكلٍ تقليدي "التركيب" (ص 53)، وكذلك أيضاً العلاقة بين هذا التركيب، على الصعيد التشكيلي، وتنظيم الصورة التمثيلية في العُمق. وهذه النظرية مُغرية من حيث طبيعتها الدينامية، ذلك أنّها تعتبر أنَّ الصورة حقل قوى، ورؤيتها عملية خلق ناشطة، غالباً ما تكون غير مُستقرّة أو قابلة للتغيُّر، وتحليلات أرنهايم ليست مُقنعةً البتة إلاّ عندما يتكلّم عن صور مُحوّلة المركز (excentrées) أو مميَّلة المركز (décentrées)، حيث يكون التنافُس بين المراكز قوياً وناشطاً، وبالتالي حيث يضطلع المُشاهد بدورٍ مُهمّ: فالصورة ليست مُهمّةً في جوهرها، إلاّ إذا كان شيءٌ ما فيها مُحوّلُ المركَز أو بشكلٍ خيالي أمام مركز مُطلق ولكن في حالة قلق، على غرار المُشاهد.

أخيراً، إن كان الإطار هو ما يُحدّد شكل الصورة، فهو أيضاً ما يُعطيها حجماً دون الآخر، أي قياساً وأبعاداً (proportions). والإطارات مُتعدّدة الأشكال، وصولاً إلى تلك البعيدة الاحتمال (في النصف الثاني من القرن العشرين، ثمّة بعض الأشكال غير القياسية إلى حدٍّ بعيد، مثل تلك التي اهتمّ برسمها الرسّام فرانك ستيلا (Frank Stella)). ولكن، باستثناء كبير للموجة المُهمّة التي نشرت



استعمال الإطار الدائري في الرسم الإيطالي الكلاسيكي، فقد كانت مُعظم الإطارات مُستطيلة الشكل، وكان شكلها يتحدّد بحسب علاقة العرض بالطول. لم تتوافر لي إحصاءات مُحدّدة حول الأشكال المُهيمنة في مُختلف الحقبات، ولا حتّى بمعطيات أكثر شمولاً مثل سيطرة الأفقية أو العمودية. فقد عوّدتنا السينما على مُشاهدة الصور الأفقية (منذ الحجم المعياري للسينما الكلاسيكية، بقياس 1/ 1,33، وصولاً إلى الشاشات الضخمة بقياس (1/ 2,5). بالعكس، فقد اعتمدت الصورة المرسومة ثُمَّ المُصوّرة بشكلٍ شبه دائم الحجم العمودي[1]. أمّا بالنسبة إلى أبعاد الصورة، فهي في أغلب الأحيان تبقى قريبةً من مُستطيل مُمَدّد بعض الشيء. وبحسب إحصاءات قديمة، إنّ علاقة تبلغ 6.1 (قريبة من الرقم الذهبي [ص 55]، هي ليست فقط أكثرها شيوعاً - في الأفقية كما في العمودية ـ ، بل هي أيضاً العلاقة التي يُفضّلها مُعظم المُشاهدين.

إلى جانب فوارق الأبعاد هذه، تختلف الصور بعضُها عن بعض من خلال حجمها المُطلَق. ويُمكن أن نجد اليوم رائعة يوم الحساب لمايكل أنجلو (Michel-Ange)، وصورة مصوّرة بآلة داكِرط[*] (daguerréotype)، وصورة مجمّعة لفيلم ما الواحدة إلى جانب الأخرى، بشكل صور ذات أحجام مماثلة في كتابٍ ما أو على شبكة الإنترنت (web). إلاّ أنّ الرسم الجداري الذي رسمه مايكل أنجلو يبلغ ارتفاعه واحداً وعشرين متراً، ولوحة ليوناردو سبعةً وسبعين سنتمتراً، والصورة المُصوّرة بآلة داكِر، أقلّ من عشر سنتمترات (أمّا

---

(1) في بعض برمجيّات مُعالجة الصورة، يتحدّثون عن حجمٍ خاصّ بمَشهَد (format paysage (أفقي)، وعن حجمٍ خاصٍ بصورة format portrait.

(*) هو اسم مُخترع آلة التصوير هذه. وقد نُسِب اسمُ الصورة المُصوّرة بواسطة هذه الآلة إلى اسمه.



الصورة المُجمّعة على البكرة فيبلغ ارتفاعها حوالى سنتمترَين، كما يُمكن أن يصل إلى العديد من الأمتار، في حال تَمَّ عَرضُها).
ومصادر الصور المتوافرة لدينا مثل الكتاب، وشاشة التلفزيون، وحتّى أكثر شاشة الحاسوب، توحّد قياسات الصورة فتعوّدنا عن غير حَق على الفكرة القائلة إنّ لكُلّ الصور قياسات متوسّطة، فتدخِلنا معها في علاقة فضائية هي أيضاً قائمة على مسافات متوسّطة (Malraux, 1965). وبالتالي، من المهم أن نعي دوماً على أنّ كُلّ صورة تمّ تصويرها لتحتلّ حيّزاً ما في بيئة ما تُحدّد كيفية رؤيتها. فالصور الجدارية التي رسمها كُلّ من مازاتشيو (Masaccio) ومازولينو (Masolino) في كنيسة برانكاتشي (Brancacci) في فلورنسا، ليست كبيرةً جداً فحسب مقارنةً مع الصور التي يُعطونها عنها، بل أيضاً مرسومةٌ الواحدة فوق الأخرى على جدران كنيسة ضيّقة نسبياً، ولكنّها أيضاً، وبالنسبة إلى من لا يعرفها إلاّ من خلال كُتُب تاريخ الفن، وكما هي مرسومة في حيّزها، توحي لمن يراها بأنّها مكوّمة ومكدّسة، ممّا ـ ومن بين أمور أخرى ـ يُضعف بشكلٍ كبير قوّة الخداع التي تتصّف بها، على حساب نوعٍ من القراءة المُبرهَنة. وقد كان رسم لوحات هي في العموم أصغرَ حجماً بكثير من الصور الجدارية في الكنائس، من أقلّ التجديدات التي أدخلها عصر النهضة. فبهذه الطريقة، لا تكتسب علاقة المُشاهد باللوحة مزيداً من الحميميّة فحسب، بل تُصبح، مرئيةً بشكلٍ صرف أكثر، وأقلّ خضوعاً للمكان والبيئة حيث ننظر إليها.

إنّ حجم الصورة عنصرٌ أساسي في إطار إدراك القيم التشكيلية؛ فمن شبه المُستحيل أن نُقدِّر مثلاً ألوان سقف السيستينا (Sixtine) بتفاصيلها، ونحن لا نراه إلاّ من بعيد؛ وسيكون الأمر نفسه أسهل بكثير إن كُنّا أمام فيلم (إلاّ إن أصررنا على الجلوس في أبعد مكانٍ



مُمكن)، كما سيسهل أكثر إن كنّا أمام لوحةٍ ما أو صورة فوتوغرافية ما نُشاهدها في منزلنا. بشكلٍ عام، إن العلاقة الفضائية التي تربط المُشاهد بالصورة، علاقةٌ أساسية. ولطالما كان الفنّانون، وفي كُل الحقبات، مُدرِكين وجود القوّة التي يُمكن أن تكون موجودة في الصورة ذات الحجم الكبير والتي تمّ أخذها من دون تراجع، بحيث تُرغم المُشاهد على رؤية مساحتها وعلى الشعور بأنّها تُسيطر عليه أو حتّى تسحقه. ويدخُلُ اليوم هذا النوع من المُعطيات الخاصّة بالمساحة في صميم العديد من الأعمال، وخصوصاً أعمال الإنشاءات (installations). ففي معرض Paysages de l'image الذي أقيم في عام 1990 ـ 1991 في مركز بومبيدو (Pompidou)، كانت في حُجرة تييري كونتزيل (Thierry Kuntzel)، عند طَرَفَي الصالة، صورةٌ كبيرة (مأخوذة عن سطحٍ قريب ومتواصل)، وصورة صغيرة (بسطحٍ ثابت، مع القليل القليلَ من الحركة داخل الإطار)؛ وترتيب هذه الثوابت المُختلفة يخلق عند المُشاهد، تأثيرَ تشوّش متعمّد، للإشارات الخاصة بالفضاء. وتتجلّى أهميّة ترتيب الأغراض في الفضاء بشكلٍ أوضح، في حالة الإنشاءات ذات الأبعاد الثلاثة، كتلك التي عَرَضها بويس (Beuys) أو روبرت موريس (Robert Morris).

تأطير الصورة والمُشرَف

غالباً ما اعتبروا أنّ الصورة تُمثّل قطعةً من مساحة أوسَع، قد تكون غير متناهية. وهكذا شُبِّهَت دوماً بالرؤية الطبيعة لأنّ هذه الأخيرة تقوم بنفسها بتقطيع المساحة البصرية. وقد شاع هذا التشابُه بشكلٍ خاص ابتداءً من عصر النهضة، مع استعارة الهرم البصري (pyramide visuelle)، الناشئة عن مفهوم الشُّعاع الضوئي (rayon lumineux). ويُقدِّم ألبيرتي العين التي تنظُرُ إلى العالم الذي أمامه، على أنّها آلة تُكنّس المساحة؛ ويُشكّل عددٌ غير متناهٍ من الأشعّة



الضوئية مخروطاً تكون العين قمّته. ويتمدَّدُ هذا المخروط، الذي لا شكلَ له نسبياً، على الجوانب بشكلٍ كبير. وهكذا، يوازي مفهوم المخروط البصري، استخلاص الفكر لجُزءٍ من الزاوية الجامدة المؤلّفة من هذا المخروط - ويجد هذا الجُزء قاعدته في غرضٍ ما، أو منطقة شبه مُتقلّصة، عند مركز الحقل البصري. والمخروطي البصري هو، وفي كُلّ وقت، الشكل الخيالي الجامد؛ قمّته العين، وقاعدته الغرض المنظور إليه. ويفتقر هذا المفهوم إلى العلمية، كما يُذكّر بتصوُّرٍ قديم للرؤية، تمّ اتّباعه أيضاً خلال العصور الوسطى، ويقول إنّ الرؤية تتمّ من خلال أشعّة تخرُجُ من العين. ولكن ومع تطوّر الهندسة الفراغية (géométrie dans l'espace)، نشأ عن هذا التصوُّر العديد من التركيبات التي تسمح بصقل عملية إعداد التقنية المنظورية (بوس (Bosse)، 1665)؛ وبالتالي، بقيت سارية المفعول كمفهومٌ مُضمر داخل إطار الرسم، ومن ثمّ كنموذج استيهامي تعتمده الغرفة التصويرية (chambre photographique) نوعاً ما (Galassi, 1981).

وظهر اسم «cadrage» (تأطير الصورة)، وفعل «cadrer» (أطَّرَ) مع ظهور السينما، وهما يُشيران إلى العملية الفكرية والمادية المُعتمدة في الصورة المرسومة والصورة المُصوّرة، والتي تُعطي صورةً تتضمّن حقلاً مُعيّناً نراه من خلال زاويةٍ مُعيّنة، مع بعض أشكال الحدود المحدّدة. حتّى إنَّ السينما ذهبت إلى حّد منح هذه العملية طابعاً مؤسسّياً من خلال إيجاد مهنة ضابط الصورة (cadreur) (Villain, 1992). وبالتالي، يتبيّن لنا أنّ تأطير الصورة نشاطٌ خاص بالإطار، بحركته المُحتملة، وبالانزلاق الذي لا ينتهي للنافذة التي يُشبّه بها، وذلك في كُلّ أشكال الصورة المُمثّلة، والمبنيّة على مرجع العين، والنظرة، وإن كانت مفصولةً عن الماديات.



وفي الأفلام الأولى، كانت المسافة الفاصلة بين الكاميرا والشخص الذي يتمّ تصويره هي نفسها تقريباً، وكان الإطار الناتج عنها يسمح بتصوير الأشخاص حتّى أخمص القدم. وسُرعان ما طرأت فكرة تقريب الكاميرا أو إبعادها، بحيث يُصبح الأشخاص المُصوَّرون أصغر حجماً وكأنّهم ضائعون في الديكور، أو بالعكس، أكبر حجماً ولا نرى منهم سوى جُزءٍ معيّن. وبهدف عَرض هذه الاحتمالات المُختلفة، والتطرُّق إلى الصلة التي تجمع بين المسافة الفاصلة بين الكاميرا والشخص الذي يتمّ تصويره من جهة، والحجم الظاهر لهذا الشخص من جهةٍ أخرى، تمّ إعداد نظام تصنيف تجريبي غير متقن سُمّي سُلَّمَ أحجام الأسطُح (échelle de grosseurs de plan). وتتجلّى هذه الصلة بين المسافة والحجم من خلال الترجمة الفرنسية - الإنجليزية لنظام التصنيف هذا؛ ففي الإنجليزية السُّلم هو سُلّم المسافات الذي يتراوح بين السطح المتناهي في البُعد (plan extrêmement éloigné) (extreme long shot) إلى السطح المُتناهي في القُرب (extreme close-up) (plan extrêmement rapproché). وباعتماد تقنية الكناية، أصبحت كلمة «cadrage» (تأطير الصورة) تُشير إلى بعض الوضعيّات الخاصة الذي يتّخذها الإطار بالنسبة إلى المشهد المُمثَّل. وهنا أيضاً ظهرت السينما على أنّها المبدِعة بامتياز، على الأقلّ من حيث إيجاد المُفردات، وذلك من خلال فَرض تعابير مثل "تأطير الصورة بتقنية الغطس" (cadrage en plongée)، (عندما يتمّ تصوير الشخص من الأعلى)، و"تأطير الصورة بتقنية الغطس المُعاكس" (cadrage en contre-plongée) (عندما يتمّ تصوير الشخص من الأسفل - في الإنجليزية frog perspective)، تأطير الصورة في إطار مائل، ضيّق، ومن السطح الأمامي. . . إلخ.

وتقوم عملية التأطير على تنقيل هَرَمٍ بصري خيالي في العالم



البصري، وتسميره، وكُلّ عمليّة تأطيرٍ للصورة تُقيم علاقةً بين عينٍ خيالية - عين الرسّام، والكاميرا، وجهاز التصوير - ومجموعةٍ من الأشياء التي تمّ تنظيمها ضمن المشهد؛ وهو، كما يقوم، وبحسب أرنهايم، على إيجاد المراكز أو تمييلها بشكلٍ متواصل، وعلى خلق مراكز بصرية، ومراكز اتّزان بين مختلف المراكز، تحتِ رعاية مركزٍ مُطلق.

وتتلاقى مسألة تأطير الصورة أيضاً وبشكلٍ جُزئي، مع مسألة التركيب. وهذا ما يُدينه علم التصوير بشكل منفرد، وهو من أراد أن يُثبت نفسه كنوعٍ من الممارسات الفنية التي تربط وبشكلٍ مثالي بين تأطير الصورة الّذي هو ذات طابع استدلالي بحسب تحديده، وبين تركيبٍ تشكيلي مثيرٍ للاهتمام. إلاّ أنّ العلاقة بين تأطير الصورة وإيجاد المراكز تظهر أيضاً في السينما؛ ففي الأغلبية الساحقة من الأفلام الكلاسيكية، تُبنى الصورة على مركزٍ بصري واحدٍ أو مركَزين، غالباً ما يكون من الأشخاص، لدرجة أنَّ الأسلوب الكلاسيكي بات يُعرَف بأنّه مُركَّزٌ (ذات مركز) بشكلٍ أساسي (Bordwell et al., 1985).

وفي كُلّ الصور، ومنذ عصر النهضة (وحتّى قبل ذلك)، استطاع هذا النشاط الافتراضي أن يتّخذ شكل تلميحٍ إلى تأطير الصورة في الصورة نفسها (وخصوصاً من خلال وجود إطارٍ في الإطار (مرآة، نافذة... إلخ)، وهذا ما سُمّي "تأطير الصورة المضبوطة" (surcadrage) (Aumont, 1989). وتُضيف إليه الصورة المُتحرِّكة ذات الإطار المُتغيّر، إعادة تأطير الصورة (recadrage)، وهي كناية عن حركةٍ بسيطة للإطار تهدف بشكلٍ عام إلى إبقاء الشخص المُختار في المركز.

ومن خلال الاستيهام الذي يخلقه الهرم البصري، يقترح مفهوم



تأطير الصورة معادلةً بين عين المُنتِج، وعين المُشاهد. وهذا التشابه نفسه بين الواحد والآخر نجده في مُختلف تبدُّلاته في مفهوم المُشرَف (point de vue). وتُعطي اللغة الشائعة سجلّات أساسية ثلاثة لتحديدات هذا التعبير: فكلمة point de vue الفرنسية يُمكن أن تُشير إلى:

1 ـ مكانٍ حقيقي أو خيالي يُمكننا أن نرى مشهداً منه؛
2 ـ طريقة مُعيّنة نرى من خلالها مسألةً ما؛
3 ـ رأي، أو شعور بشأن ظاهرة أو حدثٍ ما.

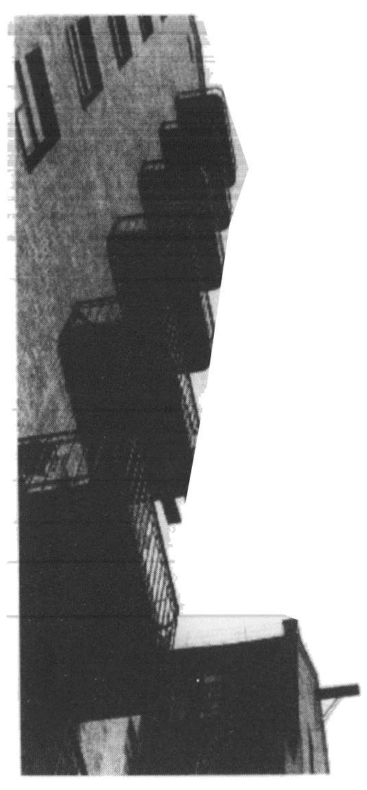
إنّ المعنى الأوّل يوازي ما عرضته للتو، أي تجسُّد نظرةٍ ما في إطار تأطير الصورة. والسؤال المطروح هنا يقوم على معرفة إلى من تنتمي هذه النظرة: إلى من ينتج الصورة، إلى الجهاز، أو في الأشكال السردية للصورة (وخصوصاً في السينما)، إلى تركيبٍ خيالي في الأصل، إلى شخصية ما. كما يُمكن أن نُلاحظ أنّ المعنيين الآخَرين يوازيان قيماً تضمينية أخرى خاصة بالإطار: أي كُلّ ما قد يجعلهما يُجسّدان في الصور السردية، رؤيةً ذاتية، "مُركّزة" (Jost, 1989؛ أي بشكلٍ أوسع، كُلّ ما يجعل تأطير الصورة يُعبّر عن حُكمٍ ما حول الصورة، من خلال تقديمها بشكل مُلائمٍ نوعاً ما، وذلكَ عبر تسليط الضوء على تفصيلٍ ما فيها. . . إلخ.

إنَّ تأطير الصورة هو إذاً، وفي منحى معيّن، يتعارَض مع حُرية اتّخاذ مُشرَف عند المُشاهد؛ فهو أداة تأكيد (للمعنى، وللقيم) يملكها منتج الصورة، هو وحده. وللاقتناع بهذا الأمر، يكفي أن نُفكّر، وعلى العكس، بكُلّ الصور غير المأطَّرة، وفي المرتبة الأولى، بالمنحوتات المُصمّمة بتقنية الـ ronde-bosse(*)، والتي يُمكن أن

(*) تقنية نحت بأبعاد ثلاثة، وهي بخلاف التقنيات الأخرى، لا تتصل فيها المنحوتة بخلفية ما، بل توضع على قاعدة.



ندور حولها، ونجد مُشرفنا الخاص بأنفسنا؛ وانطلاقاً من التفكير بهذا النوع من الحريات الذي أعطي إلى نظرة المُشاهد، كثيراً ما تأتى نحّاتو النهضة في مرحلتها المتأخرة بشكلٍ خاص، في احتساب مقاسات أعمالهم الفنية كي تكون جميلةً ومُثيرةً للاهتمام من كُلّ الزوايا (ص 104).



مُشرَفٌ بارِز كونه يُظهر تأطير صورةٍ مُعبِّر (Balcons, Rodtchenko, 1925).

نتبيّن وبشكلٍ خاص، الصلة بين تأطير الصورة ومُطلق أيّ نظرة من جهة، مع "التركيز" الذاتي الناتج من جهة أخرى، وقد سَبق لنا أن ذكرنا هذا الموضوع في معرِض حديثنا عن الصورة المُميّلة المركز (ص 109). ويُشكّل وجود غرضٍ ما مُثير للاهتمام قُرب حروف



الصورة، وسيلةً بسيطةً جداً لتنشيط الصورة الجامدة وخصوصاً من خلال الإيحاء أنّه كان بالإمكان قَلب الإطار بحيث يتركّز حول هذا الغرض (إلاّ أنّ الأمر لم يكن كذلك). وبعد اختراع التصوير، وخصوصاً الأجهزة التي يُمكن حملها، والتي سهّلت تغيير الإطار، قلّد العديد من الرسّامين في أعمالهم تأثير الإطار غير النهائي، واتّخذوا مُشارِف بارزة مثل تلك التي تعتمد تقنية الغَطس.

في القرن العشرين، اتّخذ نقل الإطار قيمةً أخرى أكثر نظريةً، ما أبرز في بعض الأحيان نيّة الهروب من حتميّة تركيز الصورة، ومن "تدميرها"، كما انتشر القول في سبعينيات القرن العشرين، وذلك من خلال خَلق تأثير "إزالة تأطير الصورة" (décadrage) (Bonitzer, 1985)، أي تأطير صورة منحرِف، تمّ إبرازه كما هو، ويهدف إلى إزاحة الإطار من المعادلة الأوتوماتيكية التي تُساويه بالنظرة. فإزالة تأطير الصورة يُفرغ مركز الصورة ويُدخل ضغطاً بصرياً، ذلك أنّ المُشاهد يميل إلى إعادة تعبئة هذا المركز الفارغ. ومن خلال نقل المناطق المعبّرة (غالباً ما تكون من الأشخاص)، بعيداً عن المركز، يُظهر إزالة تأطير الصورة حروف الصورة بشكلٍ أكبر، وهكذا تُصرّ الجهة المُحرّرة من هذا النوع من التشديد، بشكلٍ واضح، على أنّ هذه الحروف هي ما تفصل الصورة عن خارج ـ الصورة. لذلك، غالباً ما اعتُبر تأطير الصورة كعنصُرٍ نظري عامِلٍ، يُشدّد بطريقة مُضمرة على القيمة الاستطرادية الخاصة بالإطار بشكلٍ عام، ("الإطار هو ما يُظهر اللوحة كخطاب" [Marin, 1971]).

بشكلٍ طبيعي، يميل المُشاهد المُعتاد على رؤية صور مُركّزة، مُقلّداً في ذلك نظرته للأشياء عامةً، إلى احتواء إزالة تأطير الصورة. والصورة الجامدة، لوحةً كانت أم صورةً فوتوغرافية تقاوم هذا الأمر، فيتّخذ فيها إزالة تأطير الصورة قيمةً جمالية، كما هي الحال عند دوغا الذي كان أحد أبرز معتمدي هذه التقنية. وتختلف هذه العملية بعض



الشيء في الصورة المُتحرّكة، وحتّى في الصورة المُتعدّدة (image multiple) (الأشرطة المُصوَّرة (bandes dessinées)، حيث يُمكن اتّباع النزعة المُمعيرة (normalisatrice) من خلال تحوّلات داخلية خاصة بالصورة (إعادة تأطير الصورة بحركة من الكاميرا مثلاً) أو من خلال وضع الصور ضمن وحدات تصويرية (mise en séquence des images) (لصيقة (vignette) أخرى تعيد المركز إلى ما أزيل تأطير الصورة منه في الأولى). وهذه أحد الأسباب التي تجعلنا دوماً نرى إزالة تأطير الصورة المُستمر في السينما، على أنّه مُعبّرٌ أكثر مقارنةً بالرسم، أو الصورة الفوتوغرافية؛ إذ نجد فيه ما يُعبّر عن نيّة أسلوبية أو أيديولوجية للهروب من عملية التركيز. وفي أفلام جان - ماري ستروب (Jean-Marie Straub) ودانيال وييه (Danièle Huillet) التي غالباً ما نرى فيها إزالة تأطير الصورة، تهدف هذه العملية مثلاً إلى إقامة علاقة وطيدة بين الشخصية والمكان، من خلال "كسر" العلاقة التقليدية المُنتظرة بين هذه الشخصية وسائر الشخصيات؛ أو حتّى من خلال إقصاء شخصيةٍ ما من الإطار بشكلٍ ظاهر، إلى جعل خارج - الحقل أكثر إبهاماً، وأكثر التباساً من خارج - الإطار نفسه (Aumont, 2007b).

3.1 الصورة والوقت

لا شكّ في أنّ الوقت عنصرٌ مكوّن لكُلّ علاقة تنشأ مع الصورة أي للصورة بأكملها. أيّاً تكُن الصورة التي ننظرُ إليها، فنحن ننظر إليها ضمن الوقت، لأنّنا في الجوهر لا نقوم ضمن هذه التجربة الأساس والعادية إلى أقصى حدود والتي نقوم بها باستمرار، سوى باسمها، وهو التغيير (Elias, 1984). بشكلٍ تماثلي، تحمل الصورة في داخلها وقت إنتاجها بشكلٍ مُتغيّر، كما تخضع أيضاً للتغيير ضمن الوقت.



الصورة ضمن الوقت

ولكن، في ما يتعلّق بوسيط الصورة، إنّ المُسلَّمة الأولى الخاصة بالوقت، هي المُسلَّمة النفسانية الخاصة بالمُدّة المُختبرة. كما أنّنا نجد الانقسام الأوّل والأهم، بين الصور التي تتضمّن في تكوينها الوقت من جهة، وتلك التي لا تتضمّنه من جهة أخرى. وهذا الانقسام الأوّل حاد، كونه يفصل بشكلٍ واضح فئتين كبيرتين من الصور:

1 ـ الصور التي لا تخضع لمرور الوقت (les images non temporalisées) والتي نجدها كما هي مع مرور الوقت، باستثناء وجود بعض التغيُّرات البطيئة جداً التي قد تطرأ عليها، والتي لا يشعر بها المُشاهد. هكذا تُصبح اللوحة قديمةً، وتُفسَدُ أصباغها بعد مرور قرنٍ على رسمها؛ فقد فَسُدَت لوحة Un enterrement à Ornans (Courbet, 1849-1850) متحف أورسيه (Musée d'Orsay)) بشكلٍ بالغ بسبب تحلُّل الصباغ الأسود الذي تمّ استعماله، والمصنوع من القطران. وبشكلٍ مُماثل، من الصعب جداً المُحافظة على الأفلام التي كانت تُسحَب على بكرات من النترات لغاية خمسينيات القرن العشرين، (كما أنّها قابلة للاشتعال)؛ عموماً، إنّ ألوان الصورة الفوتوغرافية ليست ثابتةً جداً. . . إلخ. وهذه العلاقة البطيئة بالوقت تتوجّه إلى معلوماتنا لا إلى إدراكنا؛ فإن حضرنا فيلماً تمّ "تغيير" الألوان فيه إلى الأرجواني، يُمكننا في خيالنا أن نُصوّر ما نراه، في نُسخة "لم يتمّ تغيير الألوان فيها"، إلاّ أنّ ذلك لن يُغيّر اختبارنا الحالي.

2 ـ الصور التي تخضع لمرور الوقت (les images temporalisées)، وهي صورٌ تتغيّر خلال وقت الإدراك، بفعل الوسيط وحده الذي هو وسيطها. ويُشكّل كُلّ من السينما والفيديو،



وما يتفرّع منها من اختراعات مُختلفة أشكالها التي اعتدنا عليها اليوم، ولكن قبل اختراعها حتّى، كنّا نجد صوراً تخضع لمرور الوقت، ولكنّها كانت أقلّ تعقيداً بالتأكيد: فالتغيُّرات بمرور الوقت في ديوراما[*] داغير (Daguerre) مثلاً، والتي تمّ الحصول عليها بشكلٍ أساسي من خلال تغيُّرات في الإضاءة على ديكور كبير مرسوم (El Nouty, 1978) كانت قليلة الأهمية مقارنةً مع مجرَّد أيّ فيلم وثائقي؛ وبالعكس، كانت ثمّة صورٌ متغيّرة إلى حدٍّ بعيد، مثل الظلال الصينية، وقد كانت بدائيةً جداً على الصعيد التمثيلي... إلخ.

ويُضاف على هذا الانقسام الأوّل البسيط جداً، انقسامات أخرى عديدة، والتي كانت ودون أن تُعنى بالوقت بشكلٍ مباشر، تؤثّر في البُعد الزمني الخاص بالصور وإدراكها:

- الصورة الجامدة مقابل الصورة القابلة للتحريك: إن كان من السهل تحديد ماهية الصورة الجامدة، فالصورة القابلة للتحريك يُمكن أن تتّخذ أشكالاً كثيرةً؛ أكثرها شيوعاً؛ الصورة المزوّدة بحركة باطنية كما في السينما وما يخلّفها. ويُمكننا أيضاً أن نُحرّك صورةً جامدة مثلاً من خلال تحريك ضوءٍ كاشِف - وهذا ما يحدث في بعض المسرحيات الفنية حيث تكون الصورة قابلةً للتحريك لا مُتحرّكة.

- الصورة الوحيدة مقابل الصورة المُتعدّدة: يُمكن تحديد مفهومَي الواحدية والتعدُّدية بحسب الفضاء (فالصورة المُتعدّدة تحتلّ مناطق عديدة في الفضاء، أو المنطقة نفسها في الفضاء بشكلٍ مُتتالٍ)، ولكنّ ذلك لا يخلو من التأثيرات في العلاقة الزمنية التي تربط المُشاهد بالصورة. كي نكتفي بالصورة التي يتمّ عرضها، إنّ النظر إلى الصورة ذاتها لمدة ساعة، يختلف عن النظر لصورةٍ مُختلفة

(*) لوحة عمودية تُمثّل مشاهد وشخصيّات مُختلفة التنوير.



في كُلّ دقيقة (ستّون في المجموع)، أو لستين صورة تمّ عرضها جنباً إلى جنب (جدار صور). لنأخُذ مثالاً أقلّ بساطة من ذلك، إنّ استخراج لصيقة من الأشرطة المصوّرة عن أصلها بهدف تكبيرها وجعلها صورةً فنيةً (على غرار روي ليشتنشتاين (Roy Lichtenstein) الذي جعل من ذلك اختصاصه، يُحوّل الصورة المُتعدّدة إلى صورة وحيدة، وهكذا تتغيّر العلاقة الزمنية التي تربطها بالمُشاهد).

ـ الصورة المُستقلّة (image autonome) مُقابل الصورة المُقسّمة إلى مُتتاليات (images en séquences): إنّ المعيار المُعتمد هذه المرّة، هو معيارٌ دلالي، لأنّ وحدة التصوير هي سلسلة صور ترتبط في ما بينها من خلال المعنى. ويُمكن أن نعتبر هذا التفرُّع كبديل عن التفرُّع السابق؛ كما يتمتّع بتأثيرات زمنية مُشابهة.

باختصار، ثمّة العديد من العلاقات الزمنية المتنوّعة جداً التي تنشأ مع الصورة. والمكان الأمثل الذي لا منازع له في إظهار ذلك، هو مُتحف الفن الحديث، حيث نجد في غُرفه مزيجاً أعِدّ عن سابق تصميم لكُلّ أنواع الصور، المرسومة منها أو المعروضة، الوحيدة أو التي تمّ تحويلها إلى صور متعدّدة. كما عَرَض مركز جورج بومبيدو في السنوات الماضية صوراً فوتوغرافية ضخمةً خلال أشهر على واجهة المركز، وجدراناً من الصور (العديد من أجهزة الفيديو المُتلاصقة)، إلى جانب عمل يتألّف من خمسة آلاف صورةٍ فوتوغرافية لهواةٍ، منشورةٍ على الأرض، فضلاً عن إنشاءات تجمع بين شاشات فيديو مع شتّى أنواع الصور، فضلاً عن العرض الكلاسيكي للأفلام واللوحات. وفي هذا المجال، نتطرّق إلى أحد الأمثلة التي جاءت نتيجة هذا الوضع، والذي يتجلّى عبر التظاهرة التي أقيمت في باريس، في القصر الكبير (Grand Palais)، عند انتهاء عام 2008، والتي حملت عنوان: dans la nuit, des images.



وخلال هذا الحدث، تمّ تقديم أكثر من مئة صورة متحرّكة، بين أفلام وفيديو، وذلك بشكلٍ مُتزامن، وبأحجام مُختلفة، على شاشات موضوعة بفوضى بارعة وسط ذلك الفناء الفسيح. كما كان إدراك هذه الصور في بادئ الأمر، يتمّ بفوضى عارمة، وكان يتعيّن على كُلّ مُشاهد أن يتّخذ لنفسه قدر المُستطاع، مساراً زمنياً وبصرياً وسط هذا الكَمّ الهائل من الصور والأصوات - التي أضحت نوعاً من الإنشاءات الضخمة (وقد حمل هذا الحدث توقيع آلان فليشير Alain Fleischer).

وقت المُشاهد ووقت الصورة

يُمكن لوسيط الصورة أن يُنشئ علاقةً مُتغيّرة إلى أبعد الحدود مع الوقت - الوقت بشكلٍ عام، ووقت المُشاهد. والصورة الثابتة والوحيدة تفسح في المجال أمام إقامة استكشاف بصري (oculaire)، أي نوع من المسح (scanning) يُظهر وجود وقتٍ لإدراك الصورة وفهمها. وتُضيف الصورة المُقسّمة إلى متتاليات، إلى هذا المَسح وعليه نوع آخر من الاستكشاف يتمّ هو أيضاً في الوقت. فعلى سبيل المثال، نحن نقرأ صفحةً من الأشرطة المصوّرة صورةً صورة، بيد أنّنا وفي بعض الأحيان، وبشكلٍ متناقض، نقرأها بطريقةٍ شاملة. وينطبق الأمر نفسه على مثال جدار الصور الذي هو مجموعة صور متحرّكة مُرتّبة، يُمكن قراءتها تارةً كصورةٍ عامّة (image d'ensemble) واحدة مُجزّأة، وطوراً كمجموعة صور صغيرة مُتلاصقة، يستلزم إدراكها استكشافاً بصرياً أسرع. كما يُمكننا أيضاً أن نذكر أعمالاً مُحدّدةً أكثر، مثل (Peter Kubelka, 1958-1960) Arnulf Rainer، أو (Peter Tscherkassky, 1984) Motion Picture، والموجودَين بشكلين: بشكل صورة فوتوغرافية وصورة جامدة هي عَرض للبكرة المُقطّعة إلى أجزاء بطول متوازٍ تمّ لصق البعض منها



بالبعض الآخر كي تُشكّل شيئاً يُشبه اللوحة؛ في حالة كوبيلكا، فاللوحة صورة مُجَرَّدة، أمّا في حالة تشيركاسكي، فهي صورةٌ لصورةٍ مُجمّعة مأخوذةٍ من الفيلم السينمائي: La Sortie d'usine للأخوين لوميير.



صورة* (مأخوذة عن فيلم Sortie d'Usine للأخوين لوميير) تمّ تكبيرها، ثُمّ أعيد تصويرها جُزءاً جُزءاً، كي يتمّ في النهاية تحويلها إلى فيلم، وعرضها مُجدّداً من خلال تقريب أقسام من شريط البكرة (Peter Tscherkassky, Motion Picture, 1984).

في كُلّ الأحوال، فالمُهمّ هو ألاّ نخلط الوقت الخاص بالصورة مع الوقت الخاص بالمُشاهد (ص 265). إذا كان لنا أن نبقى أمام الصورة الفوتوغرافية، ثلاث ثوانٍ أو ثلاث ساعات ننظر إليها، فإننا أمام الفيلم المعروض، لا يسعُنا البقاء سوى مُدّة العرض: هذا هو الجانب الأوّل، وهو جانب الطبيعة، الزمنية أو غير الزمنية الخاصة بالوسيط، وهو يظهر كنوعٍ من الإكراه. وأمام هذه الصورة أو الأخرى، يُمكن أن نوجّه العينَ والانتباه بشكلٍ متفاوت في الوقت:



هذا هو الجانب الثاني الخاص بالوضع البراغماتي والشخصي عند المُشاهد. وهذا الجانب الثاني نعيشه دوماً بدرجة إكراه أقلّ، إلاّ أنّ حُريّتنا ليست كاملةً أمام صورة ننظر إليها دوماً بحسب التعليمات البصرية المُضمرة أو الواضحة. فنحن لن ننظر مع الافتراضات نفسها إلى أحد إنشاءات نام جون بايك (Nam June Paik) التي تربط العديد من أجهزة الاستقبال، ولا إلى جدارٍ من الصور التعليمية في متحفٍ ما، وإلى جدار الصور الإعلانية في الـ Forum des Halles في باريس. وفي الحالة الأخيرة مثلاً، ستكون النظرة ذاهلةً أكثر، إذ إنَّ المناطق القوية بصرياً هي وحدها التي ستحظى بفُرصة استقطاب العين إليها، ولكن أمام الإنشاءات الفنية التي ننتظر منها مزيداً من الدقّة، يُريدون أن يكونوا أكثر دقّةً.

أنواع الصورة المُتحرّكة وإدراكها

إنَّ للصورة الخاضعة لمرور الوقت، والتي تشمل الوقت في جوهر وجودها، أصنافاً عديدة؛ ذلك أنّه يُمكن أن تكون مرسومةً (كما في كُتُب تقليب الصور (Flip book))، ومُصوَّرةً (كما في السينما)، باللجوء إلى تقنيات التصوير القديمة التي تستعمل الفضّة (procédé argentique) (التي هي في طريقها إلى الزوال إلاّ أنّها ما زالت مُستعمَلة)، أو إلى التقنيات الرَّقمية؛ ويُمكن أن تكون مُصوَّرةً بواسطة الفيديو، أو أن تكون بشكل رسومات حاسوبية (infographie)؛ كما يُمكن أن تأتي نتيجة تضافر عدّة أنواع من طُرُق الإنتاج هذه، كما في الرسوم المُتحرّكة (المرسومة بالطريقة التقليدية، أو باستعمال الحاسوب والمُصوَّرة فوتوغرافياً في مرحلةٍ لاحقة).

وكثيراً ما تتفاوت التقنيات المُستعملة بين طُرُق تسجيل هذه الصور ونقلها؛ فقد تغيّرت تقنيات التسجيل بشكلٍ خاص، منذ



اختراع الصور المُتحرِّكة. وهكذا، تنافست البكرات الفوتوغرافية على التوالي مع الشريط المُمغنَط (من السبعينيّات وصولاً إلى القرن الواحد والعشرين)، ثُمّ مع القرص الصلب في المعلوماتية (منذ تسعينيّات القرن العشرين تقريباً)؛ فطريقة التسجيل مُختلفة: ذلك أنّه يتمّ تسجيل الصورة الفوتوغرافية بشكلٍ مُتزامن، وصورة الفيديو، بواسطة مسْحٍ إلكتروني مُتواصِل، أمّا الصورة الرقمية فيتمّ تسجيلها بشكلٍ متتالٍ، ولكن من خلال عناصر معلومات، وهي العنصورات (Pixels) (في الأجنبية اختصار لكلمة picture element (عُنصر الصورة)). وعند العَرض، تأتي صورة الفيلم نتيجة عَرضٍ متتالٍ لصورٍ مُجمّعة مفصولةٍ بسواد، وصورة الفيديو، نتيجة مَسح (balayage) الشاشة بواسطة نُقطة مُضيئة (spot lumineux)؛ أمّا في ما يتعلّق بالصورة المنعوتة بالـ "الرقمية"، فهي عبارة عن عرض فيديو لصورة مُرقّمة (ولكن بوضوح أفضل، يتمّ الحصول عليه من خلال زيادة عدد الأسطُر، لغاية 2160 سطراً في أحسن الأحوال، بدلاً من 625 في التلفزيون).

هذه الفوارق حقيقية، ولكن غالباً ما تمّ التقليل من شأن تأثيرها على الفهم الذي يتكوّن لدينا عن الصور المُتحرّكة. وقد أولي شأنٌ كبير، خصوصاً لغياب الأسود بين الصور المُتتالية في عَرض الفيديو، وأنّ هذا الغياب ليس نتيجة عَرض بواسطة حركات سريعة ومتقطِّعة. في الواقع، لا نُدرِك صورة الفيديو تماماً كما صورة الفيلم، إلاّ أنّ الفارق الأساسي لا يتعلّق لا بالأسود بين الصور المُجمّعة، ولا بمسح شاشة الفيديو، ولكن بالأحرى بتردُّد ظهور الصور المُتتالية. وفي السينما، كما سبق لنا أن رأينا ذلك (ص 18)، يكون هذا التردُّد مُرتفعاً عموماً بشكلٍ كافٍ كي يتجنّب التلألؤ؛ أمّا في حال التلفزيون، فهو يخضع إلى تردُّد التيار الكهربائي الذي يُغذّي الجهاز



(في أوروبا، خمسون هيرتزاً)، ويستحيل بالتالي تقديم صور متتالية بنمط أسرَع[2].

وضياء الشاشة عموماً قويٌّ ما يكفي ليصدُر عنه تلألؤٌ لا يُستهان به، وهو نوعيٌّ لأنّه، وبسبب عملية المسح، يبدو أنّه لا يصل إلى كُلّ أرجاء الشاشة بشكلٍ مُتزامن. بالإضافة إلى ذلك، إذا كان مفعول الإخفاء الناتج عن تغيير السطح مُخفّضاً في الفيديو بسبب تشابُك نُصفي الصورة، فليس بين السينما والفيديو أيُّ فارقٍ محسوس في ما خَصّ الحركة الظاهرة (وخاصّةً أنّ مفعول ثبات الصورة الشبكية لا يتدخّل بشكلٍ كبير، في أي حالة من الحالات) - بخلاف ما يُمكن أن نقرأه هنا أو هناك. في الوقع، يبدو واضحاً أنّه عند بعض أصحاب النظريات، اتّخذ مجال المعرفة حول الوسيط، بشأن صورة الفيديو، الرقمية وغير الرقمية (ورغبةً منهم في فردَنة هذا النوع من الصور مقارنةً بالفيلم)، حجماً مبالغاً فيه، ما أدّى إلى الإفراط في تقدير النتائج الإدراكية. لن نتمكّن من قول ذلك بشكلٍ واضح وصريح: فنحن نُدرك بطريقة شبه مُشابهة كُلّ أوضاع الصورة المُتحرّكة التي تمّ اختراعها واستثمارها على التوالي، وخصوصاً في ما يتعلّق بالحركة الظاهرة. وهذا لا يعني بالتأكيد أنّنا لا نُفرّق بينها، على صعيد آخر، وهو الصعيد الرمزي الذي يستدعي بشكلٍ كبير فهمنا حول تكوين هذه الصور (ص 136).

---

(2) في الواقع، ولتسهيل الأمور تقنياً، يتمّ استكشاف كُلّ صورة في وقتين، أولاً بسطرٍ على كُلّ سطرين (الأسطُر "المُفردة")، ثُم بسائر الأسطُر (الأسطُر "الزوجية"): تُعَدُّ صورة الفيديو إذاً بوتيرة 25 صورة في الثانية الواحدة، على أن تكون كُلُّ واحدة منها مُقسّمة إلى نصفي صورة متشابكين. منذ القرن العشرين، تمّ اقتراح اختراع أجهزة تلفزيون بـ 100 هيرتز، إلاّ أنّ هذه الزيادة في تردُّد تقديم الحبكات المُتتالية، وإنْ كانت تُخفّض التلألؤ بشكلٍ واضح وتزيد من ارتياح الرؤية، فهي تستلزم ترقيم الصورة وضغطها، ما يُخفّض من نوعيّتها.



تاريخياً، تُشكّل السينما كوسيط، النموذج الأصلي للتلاقي بين المُشاهد والصورة التي تخضع في جوهرها للوقت. وللتلاقي هذا جوانب أخرى، لا تحملُ في ذاتها طبيعةً زمنية (خصوصاً الظاهرة النفسانية الخاصة بـ "تفرقة الأماكن" (Michotte, 1948) والتي تفصل بين المساحة التي يتمّ إدراكها على الشاشة ومساحة الإدراك الذاتي (proprioception). في الجانب الزمني الخاص بالوسيط، تقوم الميزة الأساسية على خَلق حركة ظاهرة (ص 29)، والحصّة الخاصة بالأجهزة المُتعلّقة بالصورة المُتحرّكة هي ذات طبيعة تنظيمية: فهي تجعلنا نُدرِك هذه الحركة بشكلٍ مناسب (إزالة التلألؤ، وغياب التقنيع). ويُمكننا تلخيص هذه الميزة الأولى بالقول إنّ الوسيط السينماتوغرافي/ الفيديوغرافي يسمح بإدراك صورة مُتحرّكة.

إلاّ أنّ ثمّة ميزة ثانوية خاصة بالوسيط تستحق أن نتوقّف عندها بطريقة سريعة: صورة الفيلم هي نوعٌ من الظهور. وصورة الفيلم، تحديداً، وكغرض إدراك، تخضع في مُجملها إلى عملية ظهور واختفاء مفاجئة، وهي لا تظهر تدريجياً من خلال انكشاف، كما هي حال سائر الأشياء البصرية. ويؤكّد ميشوت أنّه في العالم العادي تظهر لنا الأشياء من خلال تنقُّل نسبي بالنسبة إلى شيء آخر أمامها، كان يُشكّل نوعاً من الشاشة لعملية الإدراك (ص 13) - ومن هنا تعبير "مفعول الشاشة" الذي يُشير إلى تلك العملية التي تقوم على انكشافٍ تدريجيّ للأشياء المُدرَكة. إلاّ أنّ صورة الفيلم لا تخضع لهذا المفعول (لذلك نجد مُصطلح "مفعول الشاشة" الذي يخلُق التباساً مع شاشة صالة السينما، مُزعجاً؛ ونحن لا نأتي على ذكره إلاّ بالإشارة إلى هذه المقالة المُهِمة تاريخياً). وإحدى الصفات الإدراكية الأساسية لصورة الفيلم هو ذلك الظهور المُفاجئ، من خلال كُلّ شيء أو لا شيء، الذي له تأثيرٌ مُهمّ: ذلك أنّ دوائر الصورة،



وحروفها (التي لا يحدّها أي تأطير يُمكن فصله، بل فقط سواد مُحيط الشاشة)[3] تُعتبر وكأنّها تنتمي إلى الصورة، فيما الصورة في حدّ ذاتها تظهر وكأنّها "مُلصقة" على خلفيّتها، أي الشاشة. وهنا نُشير إلى مُلاحظتين:

1 ـ لا شكّ في أنّ ذلك ميزة زمنية، لا فضائية فقط، لأنّ هذا الظهور/ الاختفاء من خلال كُلّ شيء أو لا شيء يتضمّن حالات متتالية: لا صورة، ثُمّ صورة رقم 1، فصورة رقم 2 . . . إلخ. إلى أن نصل إلى "غياب الصورة".

2 ـ يبدو أنّ هذا المفهوم الذي يحوّل الإطار ـ الحدود إلى حاجزٍ عازلٍ، يتعارض مع الطرح الشهير الذي طرحه بازان (Bazin) حول الطبيعة "النابذة" الخاصة بصورة الفيلم (Bazin, 1945)؛ ذلك أنّ بازان، وبخلاف ميشوت، يأخذ في الاعتبار الحيثيات ومفعول الإيمان القوي التي تستحثّه - ويُبالغ في التقليل من احترام المعرفة، المتناقضة جُزئياً مع مفعول الإيمان هذا الذي يوجده الجهاز.

بصورةٍ طبيعية، يُمكننا أن نلقي اللوم المُعاكس على ميشوت، وهو يُلاحظ بنفسه أنّ مفعول الاختفاء الشامل لصورة الفيلم يُنسى خلال العرض على حساب إدراك الأغراض المُصوّرة التي تظهر لنا هي نفسها، بطرق مُشابهة لـ "مفعول الشاشة" الحقيقي، من خلال عمليّات حجبٍ أو كَشف تدريجية.

ولكن تبقى هذه الميزة الخاصة بالجهاز مهمّةً، وخصوصاً في الأفلام التي غالباً ما نجد فيها تغييرات مفاجئة، تُرغم المُشاهد على

---

(3) على بعض الشاشات المُخصّصة للسينمائيّين الهواة من ستينيّات إلى سبعينيات القرن العشرين، كان مُحيط الشاشة مدهوناً باللون الأسود، مُجسّداً في ذلك، ومن خلال شبه تأطير ما هو عامةً وبالكاد إطارٌ - غرض.



أن يعي وجودها - أو في كُلّ الأحوال على إدراكها كانقلاب مُفاجئ، ظهور مباغت، وأحياناً كتقنيع بصريّ. إلى جانب ذلك، وفي حالة التوليف (montage) السريع هذه، يتجلّى لنا بشكلٍ أوضح الفرق بين الفيلم المُسجَّل على بكرة تحتوي على الفضّة والفيلم الذي تمّ تصويره بالتقنية الرقمية (Rodowick, 2007).

2. الصورة والجهاز

كان المُصطلح الفرنسي «dispositif» (جهاز) يُشير (وما زال حتّى اليوم) إلى النّص الأخير للحُكم، وأصبح يُستعمل في القرن الثامن عشر، وفي إطار المفردات العسكرية، للدلالة على مجموعة الوسائل المتزاوجة بحسب تصميم مُعيّن. ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، أصبح يدُل في معناه الشائع إلى "الطريقة التي تُنظَّم فيها أعضاء جهازٍ ما." (Dictionnaire historique de la langue française). ومنذ بضعة عقود، اكتسب هذا المفهوم مزيداً من التجريدية وخصوصاً بتأثير من ميشال فوكو (Michel Foucault) الذي استعمله (1969) ليس للدلالة على تنظيم الآلات التقنية والمادية كما في السابق، ولكن على تنظيم ظواهر اجتماعية، مثل السجن (1975).

1.2 ما هو الجهاز؟

في هذا المنحى، نجد هذا المفهوم - غالباً تحت أسماء مُختلفة - عند مُعظم أصحاب نظريات العلوم الإنسانية والفلسفة الكبار في القرن العشرين، من فكرة "التركيب الخاص بالعمليات" عند لوروا ـ غورهان (Leroi-Gourhan)، إلى "الجهاز النفسي" عند فرويد، مروراً بـ "الترميق الحرفي (bricolage)" عند ليفي - شتراوس (Lévi-Strauss)، وحتّى "الاقتصاد الشبقي (libidinal)" الذي تكلَّم عنه ليوتارد. من الصعب أن نشمل كُلّ دراسات الأجهزة الخاصة،



النفسانية أو الاجتماعية، تحت نظرية عامة. إلاّ أنّه يُمكننا أن نُبقي على أربع ميزات على الأقل تسري على كُلّ جهاز إعلامي وفنّي (تلك الأجهزة التي تتعلّق بالصور بشكلٍ أساسي):

1 ـ يتمتّع الجهاز ببُعدين دوماً، أحدهما ماديّ (خاص بالأدوات، والمواد، والأماكن، والأوقات القصيرة)، والآخر ذهني (خاص بالأفكار، والأحاسيس، والانفعالات، والتأثُّرات الأوّلية). والجهاز تحديداً هو ما يُستعمل لإقامة علاقة بين هذين البُعدين، من خلال إيجاد نقاط التقاء بين ترتيبٍ مادي مُعيّن، وترتيبٍ لأشكال الأفكار أو التأثُّرات الأوّلية - دون أن نستطيع القول إنّ أحد هذه الترتيبات يتحدّد كُليّاً من خلال الآخر.

2 ـ الجهاز يفترض وجود تنظيم معيّن في الفضاء (قد يكون بطريقة مُنظّمة في الوقت، ولكن ليس دوماً)؛ فالأدوات التي يُعبّئها، وأشكال الفكر التي يديرها، تؤخذ في هذا الإطار ضمن هيكلية حقيقية - والعكس صحيح، يُمكننا القول إنّ وجود جهاز مُخصّص لخلق تأثير مُعيّن، يُهيكل الفضاء/ الوقت الذي يحُلّ فيه.

3 ـ إنّ الأمر لا يتعلّق بهيكلية سكونية قد تكتفي بالإحاطة بممارسةٍ ما (كما في القانون مثلاً)؛ إذ يُمكن مُقارنة الجهاز أكثر بالمُحرّك: فهو يُشرِك في عمله دينامية مُعيّنة، وطاقة مُحرّكة. فكما يقول جيل ديلوز ذلك بطريقة تصويرية: "تتوزّع مُختلف الأسطر الخاصة بجهازٍ ما ضمن مجموعتين: مجموعة سطور التنضيد (stratification) أو الترسُّب (sédimentation)، ومجموعة سطور التحيين أو الإبداعية" (Deleuze, 1988).

4 ـ أخيراً، وكما كُلّ التجارب البشرية يهدف الجهاز إلى تحقيق نتيجة (وهو ينجح في ذلك عموماً): والجهاز مُخصّصٌ لوضع



الإنسان ضمن شروط (جسدية وروحية) تحضُّه على التفكير بأشياء ما، وعلى القيام بأعمالٍ ما أو على الشعور بأهواءٍ ما.

ويستحيل أن نُعدِّد كُلّ أجهزة الصورة، لأنّ كُلّ واحدٍ منها فريد بحدّ ذاته (وهذا ما أشار إليه ديلوز في معرض انتقاده لطرح فوكو). وتُشكِّل الصورة الجدارية المعروضة في أقصى عُمقِ زاويةٍ خفيةٍ في مغارةٍ تيهية، في الظلام أو شبه الظلام، شكلاً من أشكال الأجهزة (القوية)؛ وقد تمّ التشديد على هذه العلاقة القائمة بين مسارٍ صعب للوصول إلى الصورة وغياب ضوءٍ مبدئي، في الكثير من الإنشاءات (حيث كان من المُمكن أن تكون الصورة صورة فيديو ذات حجم كبير، أو حتّى رسماً صغيراً جداً)، إلاّ أنّ الجهاز يختلف عندها منَ حيث الهدفية التي لا تتعلّق على الأقل بالسحر. بتعبير أبسط، ثمّة أجهزة بسيطة جداً، نستعملها يومياً في منازلنا، مثل تلك التي لقّبها مالرو بـ "المتحف الخيالي" (1952) والتي تُتيح لنا رؤية كمية كبيرة من الصور التي تنقُل أعمال رسم ضمن الألبوم المُصوّر نفسه (وهي تجربة حلّ مكانها اليوم وبشكلٍ واسع، جهازٌ آخر، هو الخاص بمحرِّكات البحث (moteur de recherche) على الإنترنت). إلاّ أنّنا نجد دوماً بدائل للأجهزة فريدة من نوعها، حتّى لتلك البسيطة إلى أقصى حد؛ مثلاً في غاليري ألتير مايستير (Galerie Alter Meister) في دريسد، هناك حوالى خمسين لوحة بورتريه (Portrait) (من البستيلات) لـ روزالبا كاريرا (Rosalba Carriera)، بحجم صغيرٍ جداً ومتجانس (وهي موحّدة أكثر من خلال الإطار الذهبي الذي نُحِت بشكلٍ مُطابق لأسلحة الملِك) معروضة في صالةٍ صغيرة مُربّعة، وموزّعة بمُعدّل حوالى خمس عشرة لوحة على الجدار الواحد، في صفّين مُتناضدَين. والتأثير لافِت أمام هذا المشهد؛ ذلك أنّنا لا نُدرك فرديّة كُلّ واحدٍ من البورتريهات، ولكن تعدُّديّتها وشغورها مكاناً في



الفضاء (إلى جانب تعدّدية النظرات التي تُرسلها إلينا).

2.2 الجهاز، والمساحة، والوقت

سبق لنا أن شدّدنا على أنّ النظر إلى صورةٍ ما، يعني الدخول في عملية اتّصال انطلاقاً من داخل مساحة حقيقية، هو عالمنا اليومي، مع مساحة ذات طبيعة مُختلفة للغاية، هي المساحة الخاصة بسطح الصورة.

تفرقة المساحتين: المساحة التشكيلية مقابل المساحة المُشاهِدية

تقضي الوظيفة الأولى المُترتّبة على الجهاز باقتراح حلول ملموسة لإدارة هذا الاتّصال بين مساحة المُشاهد والمساحة التشكيلية الخاصة بالصورة (ص 49 والصفحة اللاحقة). والعناصر التشكيلية بشكلٍ خاص، والموجودة في الصورة (التصويرية أو غير التصويرية) هي تلك التي تميّزها كمجموعة من الأشكال البصرية:

- سطح الصورة وتنظيمه، وهذا ما اعتدنا أن نسمّيه التركيب (composition)، أي العلاقات الهندسية المُنتظمة نوعاً ما بين مُختلف أجزاء هذا السطح؛

- سُلّم القيم (gamme des valeurs)، الخاص بالضياء الكبير نوعاً ما، الذي تتّصف به كُلّ منطقةٍ من الصورة، وبالتناقُض العام الذي يخلُقه هذا السُلّم؛

- سُلّم الألوان، وعلاقات التناقُض الناجمة عنه؛

- العناصر المرسومة (éléments graphiques) البسيطة، المُهمّة بشكلٍ خاص في كُلّ صورةٍ تجريدية؛

- مادّة الصورة نفسها، في ما تُنشئه من إدراك، مثلاً من خلال



اللمسة في الرَّسم، أو الحبّة في بكرة الفيلم الفوتوغرافي، إلخ...

وها هي المعلومة الأولى عن كُل جهاز صور: من الواجب ضبط المسافة النفسية (ص 60) بين فردٍ مُشاهد وصورةٍ تمّ تنظيمها من خلال لُعبة القيم التشكيلية، مع أخذ العلم بواقعةٍ أساسية هي أنّ أيّاً منهما ليس موجوداً في المساحة نفسها، ولنُعِد ما قاله ميشوت (1948) حول السينما، ثمّة تفرقة بين المساحتين التشكيلية والمُشاهِدية. لقد سبق أن تطرّقنا إلى هذه العلاقة، ووصفنا أحد جوانبها الفائقة الأهمية، جانب إدراك مساحة معروضة ضمن الصورة، من جهة المُشاهد (مساحة ثُلاثية الأبعاد وهمية، وخيالية، ولكن يُمكن إسنادها إلى المساحة الحقيقية من خلال بعض إشارات من التماثُل - ص 40، ص 264). إلاّ أنّ المُشاهد لا يُدرك في الصورة فقط، المساحة التي يتمّ عرضها، بل المساحة التشكيلية أيضاً والمُمثّلة من خلال الصورة. إلى حَدٍّ ما، هذا ما كان يتضمّنه مفهوم الحقيقة المزدوجة (ص 40): ففي إدراك المساحة المعروضة، يحتلّ إدراك السطح أهميةً كبيرةً. ونُشير في هذا السياق، أنّه وإن تمّ عَرض المساحة أم لا، يجد المُشاهدُ نفسه أمام مساحةٍ تشكيلية. لا بُدَّ لنا إذاً من أن نُكمِل وصف هذه العلاقة القائمة بين المُشاهد والصورة بإضافة جانبٍ آخر يفسّر قُدرة الفرد المُشاهد على الدخول مباشرةً في علاقة مع المساحة التشكيلية. وهذا ما حاول أن يقوم به عالم الاجتماع ومؤرّخ الفنون بيار فرانكاستيل (1950، 1965)، من خلال العديد من الكُتُب.

لقد حَلَّل فرانكاستيل مطوّلاً، في إطار العلاقة مع الصورة، العناصر المُرتبطة ببناء مساحةٍ خيالية بشكلٍ فاعل. ويكمن وجه الفرادة عنده في تسليط الضوء أيضاً على الجانب الآخر: جانب بناء مساحةٍ "حسّية" تتصّل مباشرةً مع القيم التشكيلية الخاصة بالصورة.



وبالنسبة إليه، تقوم المساحة الخيالية على مفهوم مُجرَّد للمساحة، هو المفهوم الموجود عند أيّ راشد طبيعي من الغرب. إلاّ أنّ ثمّة أنواع أخرى من العلاقات بالمساحة ترتكز على مفهوم أقل تجريديةً، ولا تُنظّمها الهندسة المنظورية (géométrie perspectiviste) على هذا النحو الصارم، والتي يستعمل فرانكاستيل في وصفها كلمة طوبولوجيا. والطوبولوجيا في علم الرياضيات، تقتصر على دراسة العلاقات التي تنشأ في المساحة، وتتضمّن من بين أمورٍ أخرى مسألة المنظور، إلاّ أنّ فرانكاستيل يستعمل هذه الكلمة في معناها المُتخصِّص الذي أعطاها إيّاه بعض عُلماء النفس مثل هنري والون (Henri Wallon)، في معرض الكلام عن إدراك الأولاد للفضاء (1941). وقد تمّ التشديد على أنّ الولد يتعلّم التعرُّف إلى الفضاء بشكلٍ تدريجي، وأنّه، قبل أن تتكوّن عنده نظرةٌ شاملة "منظورية"، هو يعرفه بشكل علاقات الجوار القريب ("بالقُرب من"، "حول"، "في داخل"). وبالنسبة إلى فرانكاستيل، لا تُمحى بشكلٍ كامل هذه العلاقات الأوّلية بالفضاء الحسّي المُحيط بنا، بفعل ما نكتسبه لاحقاً من معنى آخر للفضاء هو أكثر شمولاً وتجريديةً. وفي إطار علاقتنا بالصورة، إنّ هذه التجربة الأساسية الخاصة بالفضاء، والمُرتبطة بجسدنا تعاود الظهور، كما يُضاف إلى المساحة الاجتماعية للتنظيم المنظوري، وبطريقة متناقضة أحياناً، مساحة علم الوراثة للتنظيم الطوبولوجي.

أشكال الرؤية

هذا الطرح الذي يوجد عند المشاهد في الوقت نفسه شكلين متميّزين متناقضين جُزئياً من تبيُّن (aperception) الفضاء، ليس وحيداً. فهو يتقاطع على الأقل مع طرحٍ شهير آخر لمؤرِّخ الفنون الألماني هاينريتش فلفلين (Heinrich Wölfflin) (1915)، الذي يُفيد فيه أنّ الفن (الأوروبي) تطوّر وفق أشكال رؤيةٍ تتراوح من الملموس إلى



البصري. وهذا النموذج الخاص بالملموس والبصري، تمّ تكريره بعد اقتراح تقدّم به هيلدبراند (1893)، من خلال تمييز الرؤية عن قرب والرؤية عن بُعد - وهو حَدسٌ كَرَّره مؤرخو فنون آخرون في بداية القرن العشرين، مثل وورينغر (1913) أو ريغيل (1899)، وجعل منه فلفلين مبدأً تفسيرياً من تاريخ الفن (ص 50)؛ فبالنسبة إليه، إنّ الشكل الملموس هو أيضاً شكلٌ تشكيلي متعلّقٌ بالإحساس بالأشياء في الرؤية عن قُرب، كما يُنظِّم الحقل البصري وفق هرمية ليست بعيدةً عن طوبولوجيا فرانكاستيل. وعلى العكس، إنّ الشكل البصري هو الشكل الترسيمي بشكل محض، المتعلّق بالرؤية البعيدة والذاتية، وهي رؤية موحدة تنظِّم العلاقة الشاملة بالفضاء بين الكُلّ والأجزاء وفقاً لشكلٍ هندسي.

وقد جذبت هذه الفكرة، من خلال تفسيرها المُقتضَب الظاهر، العديد من النُّقاد، ومؤرّخي الفنون، وأصحاب النظريات حول الرؤية والرسم. وقد اقترح أورتيغا إي غاسيت (Ortega y Grasset) (1949) قراءة تطوّر الفن التمثيلي وبحسب هذه الترسيمة، من جيوتو (Giotto)، الذي ركّز على تصوير الأشياء، وصولاً إلى فيلاسكيز (Vélasquez) الذي توصّل إلى تصوير المساحة باتّخاذه بعض التراجع بالنسبة إلى اللوحة، ثُم الانطباعيّين (impressionnistes)، الذين بلغ التراجع البصري عندهم أوجه، وصولاً إلى تصوير الإحساس الضوئي - وأخيراً إلى الحركات التصويرية في مطلع القرن العشرين، من تعبيرية (expressionnisme) وتكعيبية (cubisme)، حيث يدفعنا اتّخاذ مسافة أكبر بعيداً عن اللوحة، إلى تمثيل أفكار جديدة (وبشكلٍ متناقض، إلى مُلاقاة القيم اللمسية، فتكتمل بذلك حلقة تاريخ الفن). وفي الحقبة نفسها تقريباً، اقترح إيزنشتاين (1945) نسخةً مُختلفة عن هذا الطرح نفسه، مُعتبراً تاريخ الفن، لا بَل تاريخ كُلّ علاقة بالفضاء، كانتقال من المُقعَّر إلى المُحدَّب، من الداخل إلى الخارج



(من اللمسي إلى البصري)، من حالةٍ نفسانية "في حُفرة" إلى إدراك الكامل.

ومن الصعب أن نرى هنا حقيقةً، تفسيراً لذلك. ففكرة شكلَي الرؤية عن قُرب وعن بُعد، تصويرية إلى حدٍّ بعيد؛ علاوةً على ذلك، هي تفترض وجود فردٍ مُشاهد يُفلت نوعاً ما من واقعية الأمور. إلاّ أنّ التقاء هذا الحدس المُهم مع حدس فرانكاستيل يُذكِّرنا بأنّ علاقتنا بالصورة لا تقتصر على تلك التي عوّدتنا عليها بكثافة، منذ قرنٍ ونصف، الصور الفوتوغرافية، بل ترتكز أيضاً على تكديس الخبرات السابقة، تلك المُتعلّقة بالطفولة، و"بطفولة الفن" أيضاً، والتي تعاود الظهور من خلال الرؤية الفوتوغرافية. كما يُذكِّرنا هذا الالتقاء أيضاً بأنّه لا يُمكن أن نرى الصورة بمعزِلٍ عن عَرضها (عن جهازها)، وأنّ المعطيات الأساسية إلى حدٍّ بعيد مثل المسافة المادية تؤدي دوراً أساسياً في التأثير البصري الذي تُنتجه الصور. وهكذا، يُمكن أن تحمل قطع الفسيفساء، الموضوعة في أغلب الأحيان في أماكن عامة (في الكنائس خصوصاً)، بعض القطع الموضوعة بشكلٍ جانبي بطريقة تعكُسُ فيها الضوء نحو الأسفل لتوحي بأنّها هالة: بالنسبة إلى المُشاهد الذي يرى صورةً ما (أو بشكل نادر أكثر، يصعد على سقالة)، يكون هذا التأثيرُ مفقوداً (Gage, 1993).

على سبيل المثال، ينسب مُخرِج الأخوين لوميير نجاحه بشكلٍ كبير إلى حجم الصورة المعروضة (خصوصاً إزاء المِحراك (kinétoscope) الذي اخترعه إديسون، والذي لم يكُن يُظهر سوى صورة بحجم صغير). إلاّ أنّ هذا الحجم من الصور، المناسبة لعَرض المَشاهد الشّاسعة التي تحدُث في الهواء الطَّلق، أصبحت مُربكةً عندما بدأوا يُظهرون في السينما أجساداً بشريةً مأخوذةً عن قُرب. وقد خَلَقت أولى الأسطُح التي تؤطِّر النصف الأعلى من الجسم، وحتّى الرأس، ردّةَ فعلٍ نابذة، ليست مُرتبطةً بلاواقعية هذه الصور المُكبَّرة



فحسب، بل إلى طبعٍ يبدو وكأنّه مخيف[4]. فقد تكلّموا عن "الرؤوس الكبيرة"، وعن الـ dumb giants ("المردة البُكم [أو السخفاء]، (Lindsay, 1915))، وأخذوا على السينمائيّين أنّهم "يجهلون أنّه لا يُمكن للرأس أن يتحرَّك وحده من دون الاستغاثة بالجسد والساقَين"، باختصار بدا الأمر مناقضاً للطبيعة. ولكن بعد فترةٍ وجيزة، في عشرينيّات القرن العشرين، استطاع جان إبشتاين (Jean Epstein) أن يقول عن الصور المأخوذة عن سطح قريب، إنّها "روح السينما".

وهكذا، حوّلت السينما ما لم يكن في الأصل، سوى ميزة خاصة بالجهاز السينماتوغرافي إلى تأثير جمالي خاص.

وتبقى الصورة المأخوذة عن سطحٍ قريب خير مثال يُظهر باستمرار قُدرة هذا الجهاز:

- فهي تخلُق تأثيرات "تصغير" (gulliverisation) و"تقزيم"[*] (lilliputisation) (Dubois, 1985)، فتلعبُ بذلك على الحجم النسبي للصورة والغرض المُصوَّر؛ ففي تجارب السينما البدائية، كان من المُفترض دوماً أن تُمثّل الصورة المأخوذة عن سَطح قريب، غرضاً نراه عبر المُكبِّر، أو عبر مِنظار... إلخ. إلاّ أنّ المُخرجين الكبار لأفلام السينما الصامتة عرفوا كيف يُلاحظون القيمة الكامنة في غرابة التكبير، وأن يلجأوا إليها، فحوّلوا الهاتف إلى نوعٍ من النُّصُب (Epstein, 1921)، والصرصور إلى وحشٍ أضخمَ من الفيل (Eisenstein, 1946)؛

---

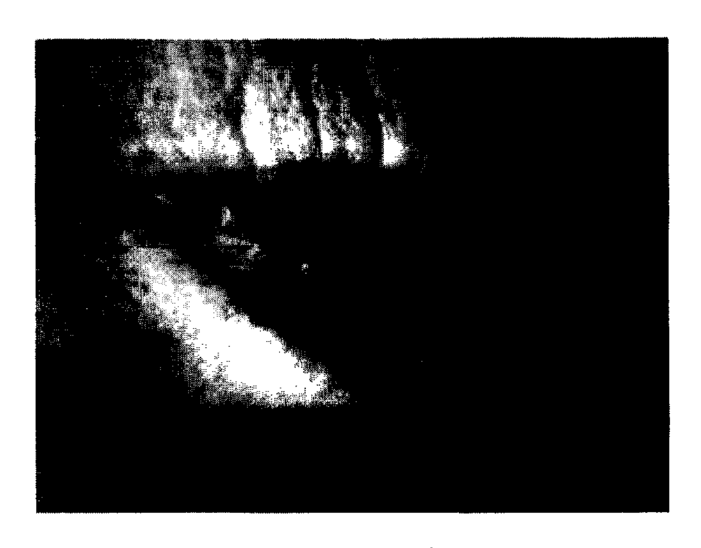
(4) على سبيل الذكر، في كوريا الشمالية، لا يحقُ لنا تصوير تماثيل كيم جونغ إيل (Kim Jong Il) أو سلفه كيم إيل سونغ (Kim Il Sung) إلاّ حتّى القدم؛ كما يُمنع بشكلٍ خاص تصوير الجُزء الأعلى من الجسم وحده، تلافياً للتعدّي على كامل جسم الديكتاتور (جسمه المُقدَّس نوعاً ما).

(*) مُصطلحٌ مُشتقٌ من كلمة "قزم".



ـ كما تُحوّل معنى المسافة، فتجعل المُشاهد يختبر قُرباً نفسياً، و"حميّميةً" قصويين (إبشتاين)، كما في سلسلة الصور المأخوذة عن قُرب لوجه فالكونيتي (Falconetti) في فيلم Jeanne d'Arc لـ دريفير (Drever). كما يُمكن لهذه الحميميّة أن تكون مُفرطة، كما في فيلم وليامسون (Williamson) الشهير، A Big Swallow (Une grosse bouchée, 1901)، حيث تفتح الشخصيّة المُصوّرة عن سطح قريب فاها، وتقترب أكثر من الكاميرا، إلى أن ينتهي بها الأمر بالتهامها؛

ـ وهي تُجسّد بشكلٍ شبه تام استعارة اللمس البصري، فتُكبّر في الوقت عينه، وبشكلٍ مُتناقض، سطح الصورة (لأنّه يُمكن إدراك الحبّة فيها أكثر) والحجم الخيالي في الغرض الذي يتمّ تصويره (والذي يبدو وكأنّه مأخوذٌ من المساحة المُحيطة التي تمَّ إلغاء عُمقها).



الصورة المأخوذة عن قُرب تُجرّد الأشياء من طابعها الأليف، وتجعلها قريبةً أكثر بشكلٍ خيالي، لدرجة أنها توحي بأنّها تلمُس العينين (Alexandre Sokourov, Une vie humble, 1997).



وقد شكّلت الصورة المأخوذة عن سطح قريب وبشكلٍ مُبكرٍ جداً، إحدى الأغراض النظرية المُفضّلة في الفكر السينمائي. نذكُرُ من مُنظّريها البارزين، إبشتاين، وإيزنشتاين، وبالاش (Balázs) (1924، 1930) الذين تبيّنوا فيها أحد الأسباب الأساسية لإنجاح السينما إن لم تؤثر الاكتفاء بكونها مُجرّد نقلٍ سطحي للواقع. وفي المجال التعبيري نفسه، يعتبر بونيتزير (1982)، الصورة المأخوذة عن سطح قريب عُنصراً إضافياً يُكمّل "المشهد الفيلمي الذي شرع في تبيانَ نزاهته الأصلية"، "يحمل الرؤية، والصورة، ضمن حركة استبدال الكتابة". وفي إطار هذا المفهوم عن السينما، تظهر الصورة المأخوذة عن سطح قريب كصورةٍ رمز، تُمثّل الطبيعة المُتباينة في النص الفيلمي التي تتعارَض مع المفهوم الخطّي الخاص بالمونتاج في إطار تطبيق مفهوم السطح كجُزء، المستوحى من مفاهيم إيزنشتاين. أمّا دوبوا (1985)، فيُشدِّد خصوصاً على التأثيرات الغريزية الناجمة عن الصورة المأخوذة عن سطح قريب، مثل تأثير التبئير (focalisation)، وتأثير الضلال ("الحصى التي تنشَق لتتحوّل إلى هوّة")، وتأثير المدوسة effet-Meduse، الذي يجعلنا منذهلين أمامه ونابذين إيّاه في الوقت نفسه. وعند الواحد، كما عند الآخر، تخلق الصورة المأخوذة عن سطح قريب مسافةً نفسية خاصةً بالسينما، مكوّنةً في الوقت عينه وبشكلٍ متناقض، من المسافة القريبة، وشدة الاندهاش، والابتعاد الذي يتعذّر علينا خفضه.

جهاز الرسم

يوجد دراسات كثيرةٌ على الأقلّ منذ الرُّبع الأخير من القرن العشرين، تناولت موضوع مُشاهد اللوحات المرسومة والشروط المادية والنفسانية المُحيطة به أثناء مُشاهدته لوحةً ما. لقد سبق لنا أن تعرّفنا (ص 89) إلى دراسة مايكل فرايد (Michael Fried) 1980،



التي أضحت كلاسيكيةً اليوم، والمُخصّصة للرسم الفرنسي الذي يعود إلى القرن الثامن عشر، والذي كان يُظهر التفرقة في المساحات (المساحة المرسومة، والمساحة التي يتحرَّك فيها المُشاهد)، انطلاقاً من صورةٍ مُعيّنة تُمثّل الانهماك الذي من المُفترض أن تغرق فيه الشخصيات المصوّرة. وإنْ أردنا أن نربُط بين هذه اللوحات وبين نصوصٍ مُعاصرة تؤيّد هذه الفكرة، نُلاحظ أنّه يقوم بتحليل الجهاز التصويري: ذلك أنّ المُشاهدَ الذي "يرفضون" النظر إليه من المشهد الخيالي المرسوم على اللوحةِ، موجودٌ على مسافة نفسية مُحدّدة، مُعزّزاً في ذلك قُطب المعرفة (من دون أن يُضعف بالضرورة قُطب الإيمان).

وتُشكّل تفرقة المساحات الأساس الثابت لكُلّ الأشكال التي اتّخذها جهاز عَرض الرسومات عبر التاريخ. ودوماً نُظِرَ إلى الرسم ضمن مساحة مختلفة من حيث علم الوجود (أنطولوجيا)، عن المساحة المرسومة، ومن هذا المُنطَلَق، شكّل اختراع الرسم التجريدي ثورةً أنطولوجيةً صغيرة، لأنّه عندما يكُفّ الرسم عن التظاهر بعرض مساحةٍ أخرى في الصورة، وعندما يتجلّى بذاته من خلال وجوده المادي، يعود نوعاً ما ليسكُن في مساحة المشاهد نفسها.

وثمّة نوعٌ آخر من المُعطيات الثابتة حول "الجهاز التصويري"، وهو إطار (وتأطير) الصورة (ص 105). والتأطير بالشكل الذي نعرفه فيه، ظهر في الوقت نفسه تقريباً مع ظهور المفهوم الحديث الخاص باللوحة كغرضٍ يُمكن نزعه عن الصورة، ويُمكن تبادله كأي نوع من السلع. لذلك تبنّى الإطار وظيفة إظهار هذه القيمة التجارية الخاصة باللوحة؛ كما شكّل في حدِّ ذاته غرضاً ثميناً يستلزم عملاً يدوياً ويستلزم لصناعته مواد سامية؛ مثل الإطار الكلاسيكي، والباروكي،



والإطار المحاري(*) (rococo)، وغالباً أيضاً الإطارات التي تعود إلى القرن التاسع عشر الذهبية والمنحوتة (كما تحمل أحياناً الأحرف الأولى من اسم مالكها). وغنى الإطار هذا يُظهر قيمته كإشارة تدُلّ المُشاهد أنه يرى صورةً ذات قيمة معيّنة. وكأي قيمة رمزية، تكون هذا الأخيرة مُتغيّرة. كان تأطير الصورة يعني ولفترةٍ طويلة، أنّ الأمر يتعلّق بصورةٍ فنية يجب النظر إليها في النتيجة. وهذه الفكرة لم تختفِ تماماً، فقد ظهرت قيمٌ أخرى في القرنين التاسع عشر والعشرين، مع ظهور التصوير الفوتوغرافي. وطريقة تقديم الصور الفوتوغرافية في المتاحف وصالات العرض ولكن أيضاً وفي أغلب الأحيان، عند الأفراد، تُحاكي تماماً طريقة عرض اللوحات، فإنَّ الإطارات أكثر بساطة بكثير، وهي حتّى أكثر فقراً، كما تتمتّع بوظيفةٍ بلاغية تقوم على تُسليط الضوء على تفرقة المساحات.

حالة السينما

لقد درست النظريات حول السينما تأثيرات جهاز عَرض الصور، بطريقةٍ نظامية أكثر مقارنةً مع مجال الرسم. ولا شكّ في أنّ السبب في ذلك يعود إلى القوّة الكُبرى التي يتمتّع بها هذا الجهاز، والتي تُبعد المُشاهد أكثر عن شروط الإدراك الطبيعية. ومُشاهدة فيلم ضمن الجهاز المناسب في صالة السينما، هو في الواقع البقاء في حالة جلوس لفترة طويلة في صالةٍ مُظلمة أمام شاشة تجمّع الحُزم الضوئية الآتية من كشّاف ضوئي يقع عامةً خلف المُشاهد؛ وتغيُّرات الضوء هذا هي التي تولّدُ الصورة. وثمّة الكثير من الأنواع البديلة لهذا الجهاز (عروض السينما في الهواء الطلق المُسمّاة drive-in،

(*) الأسلوب المحاري شاع في فرنسا في عهد لويس الخامس عشر وتميّز بخطوطٍ مُلتوية تُشبه أشكال المحارة والصدف.



فضلاً عن العرض في أماكن غير مُتخصِّصة، غالباً ما تكون غير مُظلمة تماماً، والمثال الذي نُصادفه اليوم دوماً حول ذلك، هو العرض الذي يتمّ في المنازل، فضلاً عن العروض في المتاحف [باييني، 1997] - والوضع الحقيقي للمُشاهد يُشير دوماً وبشكلٍ خيالي إلى النموذج التاريخي الذي يتّصف بالميزات التالية: 1 ـ الظلام، 2 ـ الجمود 3 ـ طبيعة العَرض الضوئي في الصور. وكما نرى ذلك، تتعارض هذه المميّزات واحدةً بواحدة مع تلك الموجودة في الجهاز التصويري (حيث ينتقّل المُشاهد في مساحةٍ مُضيئة كي يرى صوراً صباغية).

وسُرعان ما شكّل هذا الجهاز المُدهش الذريعة لاعتبارات حول نفسانية مُشاهد الفيلم (مونستيربيرغ Münsterberg, 1916; Allendy, 1926; Cohen - Séat, 1946 (ص 69). وفي سبعينيات القرن العشرين، وتحت تأثير النظرية الفرويدية حول الحياة النفسية، السائدة آنذاك، أعادت دراسةٌ شهيرة لبودري (Baudry) (1975) - ساهمت بشكلٍ كبير في فرض مُصطلح "الجهاز" نفسه - تناول الطابع التجريبي لحالة مُشاهد الفيلم، كي تُعطي عنه تفسيراً نظرياً من الناحية النفسانية النظرية(*) (métapsychologique). أمّا الجمود (قلّة الحركة) فكان يُعتبر كعجزٍ عن خوض تجربة واقع الصور المرئية: إلاّ أنّ هذا العجز يُشرِك بدوره، وفي الوقت عينه انشغال المُشاهد في الصورة (التي لا يُمكن أن يخرج منها من خلال الحركة، وحيث تُساهم الظلمة بإغراقه فيها)، ثُمّ هلوسته (إذ يخلط بين الصورة وإدراكه)، وأخيراً تراجعه النفسي (كما في الأحلام). إلى جانب ذلك - وفي إطار هدفية أقل نفسانية منها سياسية - كان بودري يقيم مُقابلةً طويلةً

(*) علم النفس الذي يتجاوز موضوعه معطيات التجربة.



بين وضع مُشاهد الفيلم ووضع العبيد المُقيّدين في مثل كهف أفلاطون، والمحكوم عليهم ألاّ يروا من الواقع سوى الظلال التي يتمّ عرضها على الجدار الموجود أمامهم.

غالباً ما أعيد تناول هذه الدراسة في مرحلةٍ لاحقة، تارةً لتطويرها كدراسة عن سيكولوجية مُشاهد الفيلم عام (Met, 1977)، وطوراً لانتقادها (De Laurentis & Heath, 1980)، ولكن في أغلب الأحيان لتكرارها، على اعتبار أنّه قد تمّ استيعاب طروحات بودري. إذاً لا يسعنا التشديد كثيراً على الطابع النظري في هذه الاقتراحات، التي ما من اختبار علمي يؤكّدها، والتي ترسُم بواسطة الجهاز السينماتوغرافي والفرد المُشاهد جدولاً يتركّز بشكلٍ مُفرِط على انقياد الواحد من قِبل الآخر، حتّى في نُسَخ أكثر حِرصاً على أن تبقى ملموسةً (Kuntzel, 1975b).

ولم تَصمُد هذه النظريّات المُختلفة حول سيكولوجية مُشاهد السينما أمام سيطرة علم النفس التحليلي (psychanalyse) الذي قدّمه فرويد. وابتداءً من ثمانينيّات القرن العشرين، شهد العالم رَدّة فعل لمحاولة تطبيق إطار نظري مختلف جداً، وهو علم النفس الإدراكي (ص 86)، لوصف حالة المُشاهديّة هذه من حيث الجانب العلمي لا من حيث الطابع الاستيلائي النفسي. وهذه المحاولات التي تستند إلى تجارب تمّ خوضها في المختبرات وفق بروتوكولات علمية، مُثيرة للاهتمام من حيث حرصها على قراءة الأشكال الفيلمية بشكلٍ حسّي (مثلاً مُختلف أشكال الوصَلات (raccord) (Jullier, 2002))، وأحياناً من خلال جهودها لتفسير علاقات التعاطف بشكلٍ حسّي والتي تربط المُشاهد بالأفلام عامةً من خلال الشخصيات (Smith, 1995). ونحن غالباً ما نُصنّف هذه المحاولات في خانةٍ تقع بين هذا الجانب الوصفي بشكلٍ محض وما أسمّيه المحاولة العَقَدية (dogmatique)



السلبية، التي تتعلّق أكثر بانتقاد النموذج التحليلي النفسي، وكُلّ نموذج نظري علميّ أكثر منه اقتراح أفكارٍ إيجابية (حالة حسّاسة بشكلٍ خاص عند الباحث الأشهر في مجال الدراسات السينماتوغرافية هذا، نويل كارول (Noel Caroll)، والذي خصّص الكثير من وقته في سبيل إصدار وصفات سلبية، أكثر منه في سبيل تقديم اقتراحات مُبتكرة).

وثمّة مَسلكٌ آخر من الدراسة يتطرّق إلى ما يُسمّى في لفظة مُستحدثة بـ "المُشاهدية" (لوفيفر (Lefebvre)، 1997) ويُركّز بشكلٍ أساسي على نوعٍ من "الصدى" الذي ينشأ بين الفيلم والمُشاهد من حيث الوجود الجسدي. وقد تمّ التطرُّق إلى هذه المُقاربة، بطريقة أقرب إلى الشاعرية منها إلى النظرية، من خلال شيفير (Schefer) (1980)، في كتابٍ أحدث تأثيراً كبيراً في هذا المجال، في الوقت الذي كانت تُظهر فيه الأشكال السيميائية حدودها. ومنذ ذلك الوقت، شكّلت مسألة "الوجود الجسدي" هذه هاجساً بالنسبة إلى الدراسات السينماتوغرافية، من خلال أشكال مُختلفة وخصوصاً من خلال دراسات نقدية قلّما تُعنى بمسألة التنظير (Brenez, 1998). وقد وجدت هذه المسألة مؤخّراً إجابةً ملحوظة، في مجال هو أقرب إلى علم الإنسان منه إلى علم النفس، وذلك في كتابٍ مُهم (Bellour, 2009) الذي ودون أن يتجاهل النموذج التحليلي النفسي، يهدف إلى استبداله بنموذج قديم أكثر، وهو الحالة الخاصة بالتنويم المغناطيسي، ولكن من خلال ربطه مع إشكالية الانفعال العمومية أكثر.

وينطلق بيلور من استنتاج تاريخي. وقد تمّ خَلط التنويم المغناطيسي، الذي اكتسب شعبيةً كبيرةً في نهاية القرن الثامن عشر، مع علم النفس التحليلي بعد قرنٍ واحد، وعاود الظهور في الواقع



النفساني بعد قرنٍ واحد - حيث ينفكّ جهاز السينما ويخفّف سُرعته، بما في ذلك في المتاحف. هكذا حَلّ كُلٌّ من السينما وعلم النفس التحليلي اللذين نشآ في نهاية القرن التاسع عشر، وبطريقة مُختلفة، مكان التنويم المغناطيسي خلال قرنٍ واحد. يجب أن نُفتّش إذاً وتحديداً أكثر، عن العناصر التي قد تجعل جهاز السينما قريباً من جهاز التنويم المغناطيسي؛ ويتوقّف هذا الأمر حسب بيلور، عند ظاهرتين: الاستقراء من جهة (الذي يؤدّي إلى التراجع أو حتّى إلى "النوم الجُزئي")، ومن جهة أخرى التأقلُم الحسّي المُرتبط بالطابع الإيقاعي الخاص بالتنشيط. ولكن لا ينبغي أن نكرّر انطلاقاً من ممارسات أخرى، ما تمّ القيام به من خلال العلاج التحليلي النفسي على طريقة فرويد، كما أنّ بيلور لا يختلق نوعاً جديداً من علم النفس النظري عند مُشاهد الفيلم. ولكنّه يُطالب انطلاقاً من هذا الحدس، بالبحث عن وجود افتراضي لجسد المُشاهد في جسد الفيلم (وهو مجاز يحلّ مكان مجاز "النص الفيلمي" التي استعملتها السيميائية في سبعينيات القرن العشرين)، وذلك من خلال تفكيرٍ ما حول الانفعال. ويتمحور هذا الكتاب في الواقع، إلى جانب ما يقدّمه من اقتراحات خاصة، حول التأكيد بأنّ مُشاهد الفيلم (وبخلاف مفهوم يُقلّل من شأن المعرفية التي غالباً ما يتمّ تجسيدها في الآداب النظرية الأميركية) لا يقصد السينما فقط ليفهم الفيلم، ولكن ليُشرِك فيه حساسيّته، أي جسده في نهاية المطاف.

3.2 الجهاز، والتقنية، والأيديولوجيا

إنّ كلمة Technique (تقنية) في اللغة الفرنسية مُبهمة إلى حدٍّ بعيد، لأنّها يُمكن أن تُشير إلى تقنيّة ما، أي إلى نمطٍ خاص بالعمليات لإتمام عملٍ ما، كما يُمكن أن تشير إلى دائرة النشاط العملي بشكلٍ عام (إن استدعى وجود أدوات مُتخصّصة أم لا). وفي



إطار دراسة وسائط الصورة وأجهزتها، تُصبح المُفردات مُبهمةً أكثر بتأثيرٍ من اللغة الإنجليزية، التي تُفرّق بين Technique وTechnology، على اعتبار أنّ المُصطلح الثاني يُشير إلى مجموعة الأدوات المادية والمهارات التي نملكها لإتمام عملٍ ما، أمّا الأول فيُشير إلى تفعيل إحداها في المجال التطبيقي. بيد أنّنا لا نجد فعلاً هذا النوع من التمييز في اللغة الفرنسية (على الرغم من أنّه ونتيجةً لتأثير اللغة الإنجليزية على سائر لُغات العالم بشكلٍ عام، تميل كلمة technologie الفرنسية إلى اتّخاذ معنى technology وإلى فقدان معناها الأوّل الذي يُشير إلى "خطابٍ ما حول التقنية")، ولا بُدّ من أن نأخذ هذا الأمر في الاعتبار في أيّ نقاش حول هذا الموضوع.

التقنية والتكنولوجيا

من المُهمّ أن نميّز بين ثلاثة مُعطيات تختلف عن بعضها البعض من حيث الطبيعة:

- مجموعة الأدوات (l'outillage) التي نملكها لإتمام عملٍ ما. لنذكُر على سبيل المثال مُختلف حالات الصبّاغ الضرورية للقيام بالرسم (مع ظهور الألوان في الأنابيب مثلاً، تلك الألوان الجاهزة، وذلك في القرن التاسع عشر، ثُمّ ألوان الأكريليك في خمسينيّات القرن العشرين. . . إلخ)؛

- تقنيّة وضع مجموعة الأدوات هذه في التطبيق. مثلاً، عندما ظهر استعمال التزوّم (zoom) (عدسية ذات تبئير (focale) مُتغيّر) في تصوير الأفلام السينمائية، كانت ثمّة تقنية رائجة قضت باستعماله مكان تحريك الكاميرا (Travelling) (ومن هنا نشأ أصل الكلمة التي نُعطيها في بعض الأحيان للتزوّم، وهي (التحريك البصري travelling optique). ولكنّه استُعمل أيضاً لخلق تأثير جديد من خلال "ضربة



التزوّم" (coup de zoom) التي كانت تخلق وعلى عكس ذلك، شكلاً فيلمياً جديداً؛

- أخيراً، الكلام عن التقنية بشكلٍ عام، والنتائج المُستخلصة في بعض الحالات الخاصة. لا شكَ في أنّنا نجد عند هذا المُستوى الأخير، رهان النقاشات حول تحديد ماهية الجهاز من الناحية التقنية، ولكن من دون أن نعزل وجود المستويين الأوّلين.

الأثر، الإشارة، والأرشيه

من بين الاختراعات التقنية في مجال الصورة، واحدة فقط أحدثت ثورةً، وهي فن التصوير الفوتوغرافي، التي أتاحت إمكانيّة إنتاج صور "أوتوماتيكية". لطالما لوحظ، إيجابياً أو سلبياً، أنّ فن التصوير الفوتوغرافي، ولأنّه يأخذ بصمةً أوتوماتيكيةً عن العالم المرئي، فهو يُفلت بجُزءٍ منه على الأقل، من التدخُّل البشري - بخلاف أنواعٍ أخرى من البصمات، وخصوصاً في فنّ النحت، التي تؤمّن نوعاً من التشابه "من خلال الاتّصال" (Didi-Huberman, 2008).

والطرح العام الأوضح الذي تمّ عرضه تناول فن التصوير الفوتوغرافي (وليس فن الرسم، ولا السينما): فمُشاهد الصورة يستقبلها ضمن جهاز ما، كما أنّه دوماً، على اتّصالٍ مُباشر - ولكن غير واعٍ على الدوام - بالوسيط. بكلام أوضح، ما يُظهره فن التصوير الفوتوغرافي هو أن المُشاهد يملكُ معرفةً حول تكوّن الصورة، وطريقة إنتاجها، حول ما يُسمّيه شيفير (1987) اللفظة اليونانية بالـ أرشيه (وهو المُصطلح الذي يُمكن أن نستعمله في سائر الصور). وبما أنّ الصورة غرضٌ تمّ إدماجه اجتماعياً، كما أنه توافقي في طبيعته، ولا يقتصر على كونه غرضاً مرئياً، فلها طريقة الاستعمال



الخاصة بها، والتي ينبغي أن يعرفها مُستهلكها أي المُشاهد. وكأي غَرَض من صنع البشر موجودٍ في البيئة الاجتماعية، تعمل الصورة بفضل المعلومات التي من المفترض أن تتوافر عند المُشاهد.

ونجد في الحقبة المُمتدّة بين ستينيّات وسبعينيّات القرن العشرين، الكثير من الدراسات بين الثقافات، والتي تُظهر بوضوح جليّ، أنّ الشخص الذي نجعله يكتشف الصورة الفوتوغرافية للمرّة الأولى (مثلاً عند سُكان أستراليا الأصليّين أو الميلانيزيّين) يبدأ بالتفاعُل مع هذه الصورة كما مع أيّ شيء يُمكنه مسّه، أو تجعيده، أو حتّى وضعه في فمه. ولكن ما إن تم تعريفه بكيفية تصنيع الصورة، لم يعُد يواجه أي مُشكلة لفهم ماهيّة الأمر. بمعنى آخر، يبدو أنّ المعلومات حول الأرشيه، هي المفتاح لكُلّ الأمور الباقية. وتجدُرُ الإشارة إلى أنّ عُلماء الأجناس (ethnographes)، كثيراً ما استعملوا خلال هذه الأبحاث الاجتماعية، وسائل التصوير الفوتوغرافي الفوري مثل البولارويد (Polaroid). بيد أنّ هذه الوسائل تتميّز بجعل عمليّة إنتاج الصور عمليةً حسّاسة، ولكن من دون كشف النقاب عن الآلية المُستعملة (لا داعي لضبط الصورة (mise au point)، ولا لتكبُّد عملٍ مُضجرٍ في المُختبر)؛ فالصورة تظهر بكبسة زِرٍّ واحدة (كما هي الحال اليوم أكثر من أي وقتٍ مضى، بوجود آلات لا تستلزم أية عملية ضبط)، وهذا ما يجعلنا نفهم أنّها غَرَضٌ توافقي من صُنع البشر، ولكّنه لا يجعلنا نستوعب في التفاصيل عملية تحوُّل الواقع إلى صور. فالأرشيه ليس بمجموعة مُعطيات تقنية، ولكنّه مزيجٌ من المعرفة والإيمان، خاص بأصل الصورة الواحدة.

وقبل أن يُكوّن الفن الفوتوغرافي أيّ صورةٍ، هو في الأصل عملية معروفةٌ منذ العصور القديمة: فهو عبارة عن نتيجة تأثير الضوء على بعض المواد التي يجعلها تتفاعل كيميائياً، والتي تُسمّى بالتالي



الحسّاسةَ للضوء. والمساحة الحسّاسة للضوء تحفَظُ أثراً لتأثير الضوء عليها. ويبدأ فن التصوير الفوتوغرافي بالظهور عندما يتمّ النظر إلى هذا الأثر بإمعان في إطار استعمالٍ اجتماعي مُعيّن. وتُشير كُلّ الروايات التاريخية حول فنّ التصوير الفوتوغرافي - من دون رَصد النتائج - أنه كان ثمّة اتّجاهان أساسيّان في اختراع التصوير الفوتوغرافي: اتّجاه نيبس - داغير (Niepce - Daguerre) من جهة، الذي كان يعتبره تمثُّلاً "لكتابة الضوء" للتركيز على نقل المظاهر، واتّجاه فوكس تالبو (Fox Talbot) من جهة أخرى، وهو الاتّجاه الذي يتمحور حول الـ Photogenic drawings (الرسومات الحسّاسة للضوء)، التي تقوم على تخزين أثر الأغراض الموضوعة بين الضوء وخلفية حسّاسة للضوء.

إلى حدٍّ ما، الاختراع هو نفسه - ولكن إلى حدٍّ مُعيّن فقط، لأنّ الاستعمال الاجتماعي لنوعي الصورة الفوتوغرافية هذين ليس نفسه أبداً: فالأوّل يُستعمل بشكل مباشر في البورتريهات، والمناظر، كما ساعد فنّ الرسم ثُمّ حَلّ مكانه في وظيفته التمثيلية: أمّا النوع الآخر، والأقل تطوّراً بكثير، فكان وراء إيجاد ممارسات عديدة أكثر ابتكاراً، مثل الصورة المُجمَّعة[5]، التي أدت إلى شهرة بعض الفنانين من كوبورن (Coburn) إلى مان راي (Man Ray).

وقبل أن تكون الصورة الفوتوغرافية نقلاً عن الواقع (وهذا هو استعمالها الاجتماعي الأكثر شيوعاً)، هي إذاً تسجيلٌ لحالةٍ ضوئية في مكانٍ مُعيّن ووقتٍ مُحدّد: فإن كان مُشاهد الصورة على اطّلاع

---

(5) لكلمة «photogramme» الفرنسية (صورة مُجمَّعة) معنيان لا يجب الخلط بينهما. تُشير هذه الكلمة في فن التصوير الفوتوغرافي إلى صورةٍ هي نتيجة تأثير الضوء على سطح حسّاس دون المرور بعدسيّة ما؛ أمّا في السينما، فتُشير إلى صورة الفيلم كما هي مطبوعةٌ على البكرة.



بتاريخ الصورة الفوتوغرافية، وباختراعها، أم لا، فهو يعرف ذلك، وهذه المعلومات حول نشأة الصورة الفوتوغرافية مُهمّة جداً. ويؤكّد تيارٌ مُهمّ من المنظّرين في ثمانينيّات القرن العشرين، والسنوات اللاحقة schaeffer, 1987; Dubois, 1990; Le؛ Van Lier, 1983) (maître, 2004) أنّ العلاقة التي تربط الصورة الفوتوغرافية بالواقع الذي تولّد منه، هي علاقة تتعلّق بالإشارة أكثر منه بالعلامة (بالمعنى الذي يتناوله ت. س. بيرس (C.S. Pierce) أي إنّها نتيجة علاقةٍ طبيعية مع المُشار إليه التابع لها). وبالنسبة إلى هؤلاء المُنظّرين، تُشكّل الصورة الفوتوغرافية إشارة على الصعيد الزمني أيضاً: فالصورة تتضمّن عنصر الوقت، وتحتجزه، كما تُحنّط الماضي "كما يُحنّط العنبر الذباب" (Bazin, 1945)، "وهي، تُشير لنا إلى ما لا نهاية (بواسطة السبابة (l'index)) ما كان موجوداً، ولم يعُد كذلك بعد اليوم" (Metz, 1970). ويقوم جهاز التصوير الفوتوغرافي دوماً، ومن خلال أشكاله المُختلفة، على هذا الأمر الذي يعرفه المُشاهد: فالصورة الفوتوغرافية التقطت الوقت لتنقله إلينا (Barthes, 1980). وعمليّة النقل هذه هي ذات طبيعة اتّفاقية، وتتغيّر بحسب ما إذا كانت الصورة قد سجّلت مُدّة طويلةً نوعاً ما، أو ما يُسمّى اللحظة، ولكن المعلومات من جهتها تكون دوماً حاضرة، ونحن "نرى" وجود الوقت، في حالةٍ كما في الأخرى. والصورة الفوتوغرافية تنقل إلى مُشاهدها وقت الحدث الضوئي الذي تُشكّل أثراً له. ويحرص الجهاز على تأمين عملية النقل هذه.

ويوجد العديد من الأساليب الفوتوغرافية التي ترتكز على تضمين الوقت هذا في الصورة (Roche, 1985). ويُمكن للصيغة الشهيرة التي أطلقها هنري كارتييه ـ بريسون (Henri Cartier-Bresson) لتحديد الصورة الفوتوغرافية على أنّها "التقاء اللحظة بعلم الهندسة" أن ينطبق على كُلّ أنواع الصور الوثائقية. وتتردّدُ هذه الفكرة بشكلٍ



تام عند المُصوّر الفوتوغرافي الفرنسي دوازنو (Doisneau) الذي عنون أحد كتبه حول التصوير الفوتوغرافي (1979) بـ Trois secondes d'éternité (ذلك أنّ تصوير الصورة الواحدة استغرق 1/ 50 من الثانية، وثلاث ثوانٍ هو الوقت الإجمالي "الموجود داخل" الصور التي تمّ انتقاؤها). وبات تضمين الأثر الزمني هذا في الصورة الفوتوغرافية، بديهياً أكثر على الفور، مع اختراع الأجهزة الرقمية. والصورة الرقمية تُظهر بشكلٍ أوضح، آليّة التصوير الفوتوغرافي (أكثر من جهاز التصوير الفوتوغرافي الفوري البولارويد، الذي كان يحتفظ ببعض السرية إزاء كونه "مُختبراً صغيراً للمواد الكيميائية يسهل حملُه"). فبمُجرَّد الضغط على المُسيِّب (déclencheur)، نعرف تماماً ما ستكون الصورة عليه، وبعد لحظةٍ واحدة، نجدها هنا جاهزةً لاحتمال نقلها ومُعالجتها. وهذا الأمر لا يدعونا أبداً لإعادة النظر في طبيعة أثر الصورة الفوتوغرافية، وإشارتها ولكن على العكس: فطبيعة العلاقة الفورية التي تربط أخذ الصور برؤية النتيجة، تُرسّخ فينا الاقتناع القائل بأنّنا نجد هنا بالتأكيد، بصمةً، زمنيةً أيضاً، للواقع، وحتّى في بعض التيارات "القوية" لنظرية الإشارة هذه، بأنّ الصورة الفوتوغرافية تتيح لنا رؤية "أشياء لا نراها في الحالة الطبيعية" (Kracauer, 1960 ; Sontag, 1977).

التقنية، الجمالية والأيديولوجيا

بقيت التقنيّات المُتنوّعة لإنتاج الصور مُستقرّة لألفيّات عديدة: إذ كانت العملية تقوم دوماً على وضع صِباغ ما على سطح مُعيّن، أو على عملية تآكُل لمادّةٍ جامدة وبلاستيكية. ولكن فجأةً، بدا أنّه يُمكن كثيراً أن تتغيَّر طبيعة هذا السطح أو هذه المادة، وأنّ الرسم على الحجر، يختلف عن الرسم على الخشب، أو على البرْدي (papyrus)، أو على التراكوتا (terre cuite) المُزخرفة، وأنّ نحت



الخشب يختلف أيضاً عن نحت الفُليس (tuf) أو العقيق. هذا يعني أنّ الرسّامين والنحّاتين أقلموا تقنيّاتهم بشكلٍ عفوي، بحسب المادّة المُستعملة، ومنذ أولى الصور المأخوذة، يُمكننا أن نُلاحظ فوارق أسلوبية كبيرة، يُحدّدها انتقاء المادّة جُزئياً.

لنأخذ على سبيل المثال لا الحصر، مثلاً تمَّ تحليله جيّداً (Brusatin, 1983)، فقد بقيت الصباغات الملوّنة المُستعملة للرسم، لغاية القرن التاسع عشر، هي نفسها تقريباً، وكانت تُستَخرَج من مصادر طبيعية: المعادن (الفحم، والطين، والأحجار المجروشة ناعماً، مثل الـ lapis lazuli . . . إلخ.)، النبات (الأحمر، من الفوَّة (garance)، والأزرق، من ورد النيل (guède) التي بقيت من أنواع الصباغات الأكثر شيوعا في أوروبا لـمُدّة طويلة)، وبشكلٍ نادر، الحيوانات، مثل لون الزِّنجَفر الأحمر (vermillon)، والأرجواني بشكل الخاص، ذلك اللون الرائع المُستخرج من صدفة المُريّق (murex) (Pastoureau, 2002). وقد خصّصت الدراسات حول الرسم خلال عصر النهضة حيّزاً كبيراً لتحضير الألوان بشكلٍ مادي من خلال مُعاونين ومُتمّرنين في المُحترفات (Cennini, 1437). إنَّ تصنيع الألوان وتجارتها باتا نشاطين مُنفصلَين شيئاً فشيئاً، وفي العصر الكلاسيكي، كان الرسّام يعمل وحده، بواسطة مواد اشتراها من مُصنّعين مُختصّين. وقد تُوّجَت هذه العملية بظهور الألوان المُركَّبة التي يتمّ الحصول عليها من خلال تفاعُلات كيميائية، ويُمكن إنتاجها بشكلٍ صناعي (Chevreul, 1864). وهكذا أتيحت أمام الرسّام إمكانيةُ شراء الألوان الجاهزة، بل الحصول عليها في أنابيب بسعرٍ مُنخفض نسبياً.

وهذا النوع الأخير من المُعطيات المادية عادَ بنتائج ملحوظة على تاريخ فن الرسم، ذلك أنّه أفسح المجال أمام الرسّامين لِحَمل عدتّهم معهم للذهاب ومُعاينة "النموذج" المُراد رسمه، كما غيّر



وبشكلٍ جذري سُلَّم الألوان المتوافرة. ومن المعلوم أنّ الانطباعية تأثّرت جُزئياً بظهور هذه الألوان الكيميائية، وكذلك بنظرية "التضارُب المُتزامن للألوان التي أطلقها شيفرول (1839)، والتي دفعت الرسّامين على رسم ظلالٍ بنفسجية شكّلت ميزةً نموذجيةً عُرفت بها هذه الحركة. من حقّنا إذاً أن نتساءَل إلى أي حَدٍّ يُمكن لأسلوبٍ ما، أو قرارٍ ما حول مجال الجمال أو الفن، أن يتأثّر بوضع التقنية القائمة. في حالة فن الرسم، شكّل اختراع الألوان المُركّبة والموضوعة في أنابيب عُنصراً بارزاً جداً انعكس عليه، إلاّ أنّه لا يُمكن أن نرى فيه العنصر الوحيد الذي أثّر على ظهور الانطباعية التي لها أيضاً جذورها الأدبية والاجتماعية (شعورٌ بالحنين إلى مناظر الريف الذي بات مُهدّداً بظاهرة التصنيع)... إلخ. والتقنية تؤثّر في تطوّر الأشكال الفنية، إلاّ أنّها بعيدةٌ كُلّ البُعد عن أن تكون العامل الوحيد الذي تتأثّر به، فحتّى الروايات عن الفن التي أرادت أن تكون "ماديّةً" في سردها (Hauser, 1938 ; Klingender, 1947)، لم تتوقّف إلاّ قليلاً عند هذا العامل، مؤثرةً التشديد على أهمية ما يطلبه المُجتمع.

ونطرحُ السؤال نفسه بطريقة مُماثلة بشأن تقنيات التصوير الفوتوغرافي ولوازمه. لقد شهد القرن التاسع عشر حركة تدفُّق سريع لأساليب عديدة، تستعمل في التظهير (développement) والسحب (tirage)، سنادات ومكوّنات كيميائية كثيرة التنوّع، كُلّ واحدةٍ منها تُعطي أسلوب صورة مُعين (Crawford, 1979). فالنموذج الأمبروزي (ambrotype)، ونموذج الأزرق المُخضَر (cyanotype)، والأسلوب الذي يستعمل الصمغ العربي وبيكاربونات البوتاسيوم (gomme bichromatée) لا تستلزم جميعها السنادات نفسها، ولا المواد نفسها، كما تُعطي تأثيرات مُختلفة كُلياً.



وكما أنّ الميزة الأوتوماتيكية موجودةٌ في تقنية التصوير الفوتوغرافي، ففوارق الأسلوب هذه أوتوماتيكية في حدّ ذاتها (كما تَمَّ استغلالها كثيراً على يد بعض الحركات، مثل الحركة التصويرية (Pictorialisme)، في مطلع القرن العشرين). ونُشدّد في هذا السياق مُجدّداً على أنّ ظهور التقنيات الرقمية لأخذ الصور والتظهير، وعلى عكس ذلك، لم تكن له نتائج أسلوبية مباشرة إلى هذه الدرجة. فقد أوجدت وسائل التدخُّل التي قدّمتها هذه التقنية، وإلى هذه المرحلة، مؤثّرات بصرية قليلة جداً مُقارنةً مع الأساليب المخبرية في القرن العشرين.

كما ينطبق الأمر نفسه على السينما: فالتحوُّل من البكرة الأورتوكروماتيكية (orthochromatique) إلى البنكروماتيكية (panchromatique) (في حوالى ثلاثينيّات القرن العشرين)، ولاحقاً ظهور مُختلف وسائل الألوان (بين عشرينيّات وخمسينيّات القرن العشرين)، والبكرة بحجم كبير (70 ملم هو الحجم الرائج كثيراً من ستينيّات القرن العشرين)، وأخيراً البكرات التي أصبحت حسّاسةً أكثر على مَرّ السنوات، أحدثت في كُلّ مرّة تغيُّرات أسلوبية بارزة، ولكن دوماً في داخل جمالية واقعية، لم تكُن تقبل التشويه إلاّ بجزءٍ ضئيل. وبقي تأثير "المادّة" في السينما ضئيلاً جداً على الدوام.

وميزة الأثر المُرتبطة بالصورة، تُعطيها بشكلٍ خيالي طابعاً أوتوماتيكياً: فهي تُنتج نفسها "بمفردها"، كما أيقنا بشكلٍ خاص وفوري أنّها تتجاوز قصديّة المُصوِّر الواحدة، عندما لا تُفلِت منه. وعنوان كتاب فوكس تالبو (1844)، والذي يروي فيه اختراعه، هو The Pencil of nature (قَلَم الطبيعة)؛ ولكن إن كانت الصورة مرسومةً بقَلَم الطبيعة، فلا فضل لنا فيها البتّة.

من المُستحيل أن نعدِّد في هذا المَعرِض كُلّ من طوَّر الفكرة



نفسَها، إلاّ أنّنا نذكُر أنّ النتائج المحصودة منها تذهبُ في اتّجاهين مُتناقضين جذرياً:

ـ إمّا أن نستنتج أنّ ثمّة احتمالات خاصة بالصورة الفوتوغرافية، يُمكن أن تكشف لنا العالم بطريقةٍ مُختلفة عن العين (بما فيها عين الرسّام بشكلٍ خاص). وهذه هي حالة عددٍ كبيرٍ من الفنّانين الروّاد في مجال التصوير الفوتوغرافي في عشرينيات القرن العشرين (Moholy-Nagy, 1925; Ray, 1998)، الذين يُشدّدون على أنّ الصورة تعمل فتُحقّق ميزةً تجعلها مُختلفة عن الرسم، وذلك من خلال تحليل الحركة، ومن خلال إظهار العالم عبر المجهر، وإيجاد زوايا مُبتكرة لأخذ الصور... إلخ، وهذا رأي بعض المنظّرين أيضاً.

ـ راجع الفكرة المُذهلة التي اقترحها كراكوير (1960) الذي يعتقد أنّ هدف الصورة الجوهري هو الكشف عن "أشياء لا نراها في الحالة الطبيعية"؛

ـ أو أن نستنتج بالعكس أنّ الصورة الفوتوغرافية هي السلاح الأعظم في مجال الصورة بشكلٍ عام، وأنّها تحمل في نقطة كمالها مشروع الفنون التمثيلية، أي مُحاكاة المظاهر.

والجهاز التصويري هو وليدُ "الغُرفة المُظلمة"، كما يستطيع مثلها، أن يُنتج منظراً منظورياً تاماً بشكلٍ أوتوماتيكي؛ ويسمح بتثبيت هذا التركيب من خلال تسجيله. ونستذكر في هذا السياق، الطروحات "الواقعية" التي تقدّم بها العديد من النُّقاد، خصوصاً بازان (1945)، الذي أعطاها وجهاً مُلفتاً، يستند إلى استعارة دينية عظيمة: فهو يرى في "تجلّي" الصورة إتماماً للرسالة الإيمائية الفنية (التي شكّل اعتمادها المنظور في عصر النهضة، إحدى إشاراتها الأولى)، وتعبيراً من التعابير الفائقة الأهمية عن الرغبة، الكامنة في كُلّ صورة، وهي "تحنيط الواقع".



وقد امتدّت هذه الأفكار حول الصورة الأوتوماتيكية لتشمل السينما أيضاً (من خلال كراكوير خصوصاً، الذي نجد له تفكيراً حول الصورة في كتابه *Theory of Film*. والقاسم المُشترك بين هذه الأفكار كُلّها، أنّها تحمل تفكيراً إيجابياً حول التسجيل الأوتوماتيكي لتركيبٍ منظوري من جهة، ومن جهةٍ أخرى، أنّها لا تهتمّ بالمُشاهد وبمعرفته الافتراضية إلاّ بطريقةٍ غير مُباشرة. وعلى امتداد أكثر من قرنٍ واحد، لم تُطرَح أبداً الشرعية التوثيقية الخاصة بالصورة الفوتوغرافية على طاولة الدرس على الرُّغم من تصاريح الروّاد. وفي ستينيّات وسبعينيات القرن العشرين، شهد العالم حركةً نظريةً وانتقادية نافذة، شكّكت في هذه الشرعية، فقد اتُّهمت أتوماتيكية الصورة بـ "تطبيع" توافقٍ قديم وراسخ جداً، إلاّ أنّه يحمل أيديولوجيةً مُعيّنة، وهي أيديولوجية البُعد المُرتبط بالمركز (Pleynet, 1969). كان فنّ التصوير الفوتوغرافي يعمل كجهاز أيديولوجي لأنّه يفترض وجود فردٍ مُشاهد جاهزٍ منذ البداية لتقبُّل المنظور كأداةٍ شرعيّة لتمثيل الصورة (فيما لا يُشكّل سوى رمزٍ من بين رموز كثيرة، وهو فوق كُل ذلك يحمل سمةً من الناحية الأيديولوجية) - للاعتقاد أنّ الصورة الفوتوغرافية هي تسجيلٌ للواقع.

وفي مجال الصورة الفوتوغرافية والسينماتوغرافية، كان السؤال المطروح لا يتمحور خصوصاً، حول المادة المُستعملة، بل حول التقنية. وفي كلا الحالتين، يتمّ استعمال جهازٍ واحدٍ أو حتى أكثر (في السينما، ليست الكاميرا وحدها هي المُستخدمة، فهناك أيضاً طاولة التوليف والكشّاف الضوئي). وليس من العبثي إذاً أن نتساءل إن كان المبدأ بذاته الذي يقوم عليه هذا الجهاز، وإمكاناته، كما المُسلّمات التي تتصدّر اختراعه، لا تؤثّر في إنتاج الأعمال. في حالة التصوير الفوتوغرافي كما في حالة السينما، ثمّة معلومةٌ واحدةٌ ثابتة



على الأقل: إنّها أجهزة منظورية تُنتج بشكلٍ أوتوماتيكي، ما لم نكن نتمكّن من الحصول عليه في فن الرسم، إلاّ من خلال عملية حسابية مُتعبة. وهي تُجسّد، إلى حدّ ما، مثالاً عن فنّ الرسم الأوروبي منذ عصر النهضة، وذلك بإنتاج صورةٍ هندسية مُحدّدة عن الفضاء، ومن دون تكبُّد أيّ جهد.

أليس من العبث أن نرى في هذا تجسُّداً لبعض مفاهيم المجال المرئي التي ميّزت المُجتمعات الأوروبية في زمن الحداثة، والتي تجلّت في اختراع المنظور، وحرص الواقعية التمثيلية (Galassi, 1981; Recht, 1989). ولكن بما أنّ الأيديولوجية تعتمد المنطق، فلم يكُن بالإمكان النظر إليها إلاّ انطلاقاً من وجهة نظر انتقادية، وحتّى جدلية. فقد بنى الفنّان براكاج (Brakhage) (1963) جُزءاً كبيراً من نشاطه الإبداعي على إدانةٍ حقيقية لعملية الرؤية نفسها، التي كان يعتبر أنّها تُنسَبُ بشكلٍ مبالغ به إلى فردٍ موجودٍ في مركزٍ مُحدّد. وكان يقترح مُقابل ذلك، العودةَ إلى رؤية "طوبولوجية"، قريبة من رؤية الأطفال الصغار (ص 126). ودون أن نصل إلى هذا الموقف المُتطرّف، فقد رأى تيّارٌ ثقافي في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، في الجهاز نفسه والآلات السينماتوغرافية، اتّجاهاً شبه مُستقل للـ "الأيديولوجية البورجوازية" (Boudry, 1970). ومُقابل هذه المُقاربة التي لا فوارق فيها، نجد مقاربةً نقيضة، في دفاعات مُتطرّفة أيضاً، وهي تُنادي بالتقنية كوسيلةٍ بحت، مُحايدة ولا تحمل في ذاتها أيّ قيمة أيديولوجية (Lebel, 1970).

ويبقى نَص كومولي (Comolli) بعنوانه البسيط «Technique et idéologie» (التقنية والأيديولوجيا) (1971 ـ 1972)، شهادةً مُهمّةً عن هذا النزاع. وهو يُشدّد بشكلٍ خاص على أنّ الكاميرا، وبما أنّها اختراعٌ قائمٌ على مبادئ علمية، "تنقُل أيديولوجية المرئي"، ويخلُصُ



بالتالي إلى أنّ أيّ نظريّة "مادية "حول السينما، يجب أن تُميّز الواحدة عن الأخرى بكُلّ عناية. (كما يُمكن أن نُلاحظ أنّ كومولي ينسى غالباً هذا التمييز، بسبب شدّة حماسته، فلا يأخُذ في الاعتبار الاستثمار العلمي، ولا يُعلّق أهميّةً إلاّ على الناحية الأيديولوجية).
وفي سياق الكتاب، يقترح بعض الأفكار المُهمّة لدراسةِ حول العلاقة بين تاريخ العلوم، وتاريخ الاختراعات التقنية، والأفكار الفنية. وأعاد كومولي التذكير باقتراحات بازان (1945)، الذي كان يعتبر اختراع السينما عملية تصوُّرية بشكلٍ أساسي، وأفادَ أنّه وبشكلٍ عام، يُشكّل العلم حالة مُتأخرة بالنسبة إلى الاكتشافات العملية (كانَ هذا الأمر لا يزال صحيحاً في القرن التاسع عشر، إلاّ أنّه لم يعُد كذلك في القرن العشرين). واختراع السينما الناتج عن عملٍ حرفي تقني، ليس إذاً علمياً بشكلٍ خاص، ويحقُّ لنا أن نرى فيه تحديداً أيديولوجياً صادراً عن الوسط الاجتماعي.

كانت هذه النقاشات تدور في إطار مفهومي وفق طروحات ماركسية وفرويدية باتت اليوم طيّ النسيان للأفضل والأسوأ على حدّ سواء. ودراسة التحديدات الفكرية ("الأيديولوجية" بمعنى مُحايد أكثر) في التقنية هي اليوم حكرٌ على المؤرّخين، إلاّ أنّ خُلاصاتها تبقى حذرةً بشكلٍ عام (Bordwell et al., 1985; Braun, 1992; Mannoni, Frizot; 1994) عندما لا تغرق في التجريبية الأكثر سطحية، على خلفية تعدادات، وإحصاءات، وحُسن إدراك كبير,Salt) (1983. والمُشكلة تبقى هي ذاتها: فلا شكّ في أنّ الاضطرابات التي شهدها إنتاج (وخصوصاً تداول) الصور منذ عشرين سنة أدّت إلى تغييرات جذرية في علاقتنا الفكرية وحتّى الحسية مع المرئي والواقعي. فقد باتت أجهزة التصوير الفوتوغرافية مثلاً منذ فترةٍ ليست ببعيدة، أداةً موجودةً في كُلّ مكان، بحيث إنّه يكفي أن نزور أيّ



معلَم سياحي لنفهمَ أنّ أخذ الصور احتلّ من الآن فصاعداً مكان النظرة (فنحن نُصوِّر قبل أن ننظر وفي أغلب الأحيان، بدلاً من أن ننظر). وبشكلٍ مُتلازم، لا يستدعي أخذ الصور أيّ عملٍ تقني يُذكَر (لا عمليّة ضبط، ولا احتساباً للسِّجاف (diaphragme)، ولا انتقاءً للسُّرعة: فكُلُّ ذلك مُبرمَجٌ في داخل الآلة). ولن نتكلّم بعد اليوم عن أيديولوجية السيطرة على الرؤية، ولكن عن شيءٍ يُشبه علاقةً لُعبية مع الواقع، خالية من أي نوعٍ من المسؤولية (Eco, 1985). وبشكلٍ مُتزامن، يبدو أنّ هذا الواقع يَفقد واقعيّته باستمرار، كُلّما ازداد عدد التداول بالصور الخدّاعة (simulacres)، وسُرعة انتشارها، مع العلم أنّها تُدهشنا أكثر يوماً بعد يوم (Baudrillard, 1981). وفي هذا السياق، يُصبح إنتاج صورةٍ فريدة ووجودها من الناحية الجمالية، مُختلفَين جداً عمّا كانا عليه منذ ثلاثين عاماً، ومن المنطقي أن نفكّر أنّ التقنية كانت وراء العديد من التغيُّرات المُهمّة في النماذج الأيديولوجية بشأن العالم وصوره.



الفصل الرابع

وظائف الصورة وأوساطها

1. علم الإنسان والصورة

لا يعتبر علم الإنسان من أقدم العلوم الإنسانية (بل التاريخ)، ففي القرن الثامن عشر شهد العالم بروز رغبةٍ في درس الإنسان في كُلّ أبعاده ومظاهره، إلاّ أنّ هذا المشروع تعرَّض للكثير من التعقيدات نتيجة تواطئه مع انتشار الحضارة الأوروبية، ومن ثم الغربية، ورُسوخ الأفكار المُسبقة حول تحديد مفهوم الحضارة: وحتّى نتيجة فرق مُعاملة الأوروبيّين آنذاك، للصين التي كانت تُعتبر حضارةً (أقلّ شأناً بالتأكيد)، وأفريقيا، التي كانت تُعتبر تراكُماً لأنماط حياة بربرية. ولم يُحدّد هذا المجال هويّته ولا غرضه، ولم يتميّز (عند ديلتاي (Dilthey) [1883]، مثلاً) عن سائر العلوم الإنسانية مثل علم الاجتماع (sociologie)، وعلم النفس (psychologie)، وعلم الاقتصاد (économie)، والتاريخ (histoire)، والألسُنية (linguistique)، والإثنولوجيا (علم الأجناس) (ethnologie)، إلاّ بعد قرنٍ كامل. علاوةً على ذلك، وفي النصف الأوّل من القرن العشرين، كان هذا النوع من الدراسة الذي يتناول الإنسان بشكلٍ عام مأخوذاً في أغلب الأحيان بأحكام مُسبقة نُشوئية، كانت تُظهر



المُجتمعات غير الغربية وكأنّها ليست أهلاً سوى في الشهادة لماضي البشرية لا أكثر، فيما كان الغرب يُمثِّل الحاضر (راجع كتاب ليفي - برول (Lévy - Bruhl) حول "العقلية البدائية" [1922]، الذي حظي بالكثير من الانتقادات).

1.1 نحو علم الإنسان في الصورة

واجه علم الإنسان ولفترةٍ طويلة، الكثير من الصعوبات ليجد مكانةً خاصةً به، فغالباً ما كان يتمّ خلطه مع الأجناس أو علم الاجتماع، كما تعذّر عليه تحديد غرضه بشكلٍ مُحدَّد. والمخرج لذلك وجده الاختصاصيون في علم الإنسان، وكان يقوم على سياسةٍ توسُّعية مُذهلة. وفي أيّامنا هذه، يدرُسُ الاختصاصي في علم الإنسان، الإنسان في كُليّته، أي من حيث إمكانية اهتمامه بعلم الأحياء (biologie) (وحتّى بالعلوم التي تُعنى بدراسة الجهاز العصبي (neurosciences)) كما بالتاريخ، وببعض مظاهر علم النفس، كما في علم الأجناس، وبالثقافة والدين كما في علم الاجتماع... إلخ، (Augé & Colleyn, 2004). وهذا التحديد المُنتشر لا يخلو من المساوئ، والعُلماء بالأجناس (ethnologues) (الذين يواجهون بدورهم بعض الصعوبات كي يتميّزوا عن الاختصاصيّين في علم الإنسان) يعلمون هذا الأمر جيداً، إلاّ أنّه سائدٌ ومُهيمن، ويجعل من هذا المجال، إلى جانب التاريخ، المَلِك على العلوم الإنسانية التي أضحت في الانتظار وتُسمّى "العلوم الإنسانية والاجتماعية".

والصورة، كأي نتاج بشري، يُمكن أن تُشكّل الغرض الذي تتمحور حوله دراسة علم الإنسان؛ إلاّ أنّه غالباً ما يُعاملها الاختصاصيّون في علم الإنسان - كما المؤرّخون - كمصدر معلومات، أو شهادة، أو مُستند، أكثر منه طريقةً أصليّة لإنتاج



المعنى والفكر. ولم نَشهد على ظهور فكرة دراسة علم الإنسان في الصورة، وتطوُّر هذه الفكرة إلاّ منذ قُرابة العشرين عاماً. وهي بمعنى آخر "دراسة علم الإنسان في المجال المرئي" (Collin, 1993; Piault, 2000). فبالنسبة إلى الواحدة كما للأخرى، تُشكِّل الصورة اتّجاه تفكير مُعيّن، وهما بالتالي تُعنيان بدراسة استعمالاتها المُهمّة عند الإنسان.

2.1 لماذا نستعمل الصورة؟

تمّ اقتراح فكرة مُعالجة استعمالات الصورة بطريقة علم الإنسان منذ ما قبل عام 1990 (Freedberg, 1989)، كما تمّ الدفاعُ عنها، وشرحها بشكلٍ كبير من قِبل هانز بلتينغ (Hans Belting, 2001). قد حَرُص هذا الأخير على انتقاد الاعتقاد المُسبق القائل بأنّه يُمكن تصنيف الصور بحسب نزعتها الفنية الكبيرة أو الصغيرة، على قاعدة تحديدات مُجرَّدة ومُسبقة. ولكن بالنسبة إليه، يُمكن تحديد كُلّ صورة، وليس فقط تلك التي أقِرَّ انتماؤها إلى نوع من الفنون، وقبل كُلّ شيء، من خلال استعمالاتها البشرية، أو الاجتماعية أو الفردية نرى وجهة نظرٍ مُشابهة عند كوبلر (Kubler, 1962). وهو يُحدّد الصورة بشكلٍ مُفصّل، فيقول إنّها مُرتبطة بشكلٍ وثيق بالجسم البشري الذي يستقبلها بحُكم وجوده قبالتها، وبالجهاز الذي يؤمّن عملية تأمُّل بينها وبين هذا الجسد. ونتكلّم في هذا السياق عن نهاية تطوُّر مديد يهدف إلى إزالة النزعة الهرمية عن الصور، أكثر منه عن ثورة. وهكذا، نتساءَل ومن دون أيّ معتقدات مُسبقة، في إطار دراسة علم الإنسان في الصورة التي كفّت عن التركيز على مسائل ذات قيمة نسبية في الصور، وعلى وجود مُدوّنة من الصور المعروفة متوارثة عبر التقاليد، ما هي الاستعمالات والوظائف الحقيقية الخاصة بالصورة في المُجتمعات الإنسانية.



وظائف الصورة

إنَّ الإجابة عن هذا السؤال، وحتّى السؤال نفسه، ليسا بديهيّين أبداً في زمنٍ نجد فيه الصورة في كُلّ مكان، لقد أضحت صناعة صورةٍ عن مشهدٍ يومي، ونشرها من الحركات التافهة منذ اختراع الترقيم والآلات المُتعدّدة الوظائف وذات الحجم الصغير. كيف يقوم من يصوّر مجموعةً من الأصدقاء بإرسال هذه الصورة على الفور، إلى صديقٍ آخر؟ ما الطريقة التي يعتمدها (أو تعتمدها) من يُصوّر صورة بورتريه لنفسه (لنفسها) ضمن فواصل مُنتظمة؟ أيُّ حاجة تدعو إلى "التقاط" صورٍ عن لوحات على الحاسوب، وأيُّ إرضاءٍ للغريزة في ذلك؟ كيف نستقبل الكمَّ الهائل من الصور التي تُفرَض علينا من خلال اللوحات الإعلانية، والتلفزيون، وحواسيبنا، وتلفوناتنا، وأنواع أخرى من الكمبيوترات اللوحية (pads)؟ وهذه الحركات والأسئلة التي أصبحت شائعةً لدرجة أنّنا بالكاد ننتبه إليها (مع العلم أنّها حديثةٌ جداً)، تنتمي جميعها إلى عددٍ صغير من المناهج الفكرية، القديمة، وحتّى القديمة جداً. وتُشكِّل الصورة أحد الأغراض الأكثر قدماً وثباتاً في دراسة علم الإنسان - لأنّها، وبكُلّ بساطة، هي أيضاً من النتاجات البشرية الأكثر قِدماً (ص 195)، والتي، وعلى الرغم من كُلّ شيء، يتمُّ حفظها بشكلٍ أفضل. في الواقع، يُمكن أن تُتلف الصورة مع الوقت، إلاّ أنّها تتمتّع بوجودٍ شيئي - بخلاف الأغنية، والرقصة، أو الخطاب الشفهي (إن لم يتمّ تسجيله). علاوةً على ذلك، تُشكّل الصورة، بشكلٍ افتراضي على الأقل، مصدراً غنياً جداً للمعلومات. فنحن لا نعرف عن الإنسان الأوّل سوى أدواته وصوره؛ ولكن، وعلى الرغم من الغموض المُحيط بهذه الأخيرة، فهي تفيدُنا بمعلومات حول أسلافنا الأقدمين على الأقّل بالدرجة نفسها التي توفرها المُنتجات، الأقل إبهاماً، ولكن ذات الاستعمال المحدود في إطار المجال الحرفي.



لا شكَّ في أنّه يُمكننا القول إنّ الصورة هي دوماً عمليةٌ فكرية، إلى أن نُعطي هذا المُصطلح تحديداً مُتغيّراً ;Agabamen, 2008) (Rancière, 2003; Jullier & Leveratto, 2008. إلاّ أنَّ ذلك لا يُفيدنا بعد عمّا ترمي إليه هذه العملية، أو عمّا تستطيع القيام به. ومن أولى مُهمّات دراسة علم الإنسان في الصورة هي التساؤل تحديداً عمّا يُمكن أن تكون فائدة هذه الأخيرة، على الصعيد العام والخاص.

لذلك، استندت بشكلٍ كبير إلى تحقيقاتٍ تاريخية غالباً ما يكثر فيها التدقيق والبحث، إلاّ أنّ هدفيّتها ليست تاريخية في حَدّ ذاتها: وتقوم هذه المُهمّة دوماً على فهم شيءٍ عن الإنسان بشكلٍ عام. ونعتبر عادةً أنّ تاريخ الوظائفُ البشرية في الصورة تبدأ في استعمالاتها الدينية، في كُلّ حقبات التاريخ البشري القديم (وصولاً إلى اليونان القديمة على الأقل بالنسبة إلى مساحتنا الثقافية). وبين الرموز الدينية والرموز الدنيوية، ليس هناك غالباً سوى مسافة صغيرة؛ والحقُّ يُقال إنّه يصعب تفريقُ هذه الرموز أحياناً، في مُجتمعات نجهلُ كُلّ اعتقاداتها ومجالاتها الاجتماعية. وعلى المقياس الكبير، تمثَّل التبديل الأوسع في وظيفة الصورة من خلال إقرار قيمةٍ توثيقية لها: لأنّ من الممكن للصورة أن تُشبه الواقع، أو بعض مظاهره على الأقل، كما يُمكن أن تُساعدنا على رؤية هذا الواقع، وحتى على فهمه، بما في ذلك من خلال تحويله إلى نموذجٍ ما (ص 64، ص 82). ونحن متأثرون جداً بفكرة الصورة الفوتوغرافية لدرجة أنّه يصعُبُ علينا أن نتخيَّل أنّه ـ وخلال فترةٍ طويلة جداً من تاريخ الغرب ـ لم يكُن ثمّة سعيٌ لإنتاج صور مُتشابهة تماماً - أو أنّه لم يكُن من وسائل تقنية للقيام بهذا الأمر، وهذا ما يعود بالنتيجة نفسها. بيد أنّه، حتّى في هذه الحقبات التي لم يكُن فيها وجودٌ لصورة "الفوتوغرافية" عن الأشياء، كان يُمكن للصورة، وبحسب بعض



الأساليب المُختلفة بالتأكيد، أن تحمل شهادةً عن العالم. أخيراً، وبعد مُرافقة إنتاج الصور منذ أصوله لا شك، يجب أن نُعُدّ المتَع التي توفِّرها بحسب وظائفها: المتعة الثقافية، والمتعة الحسية، ما نُسمّيه منذ القرن الثامن عشر البُعد الجمالي (Baumgarten, 1750-1758).

الشكل الرمزي

غالباً ما كانت تُعتبر الصورة بمثابة رمز، وهذا لا يعني بالضرورة أنّها ذات طبيعة "رمزية" بالمعنى الذي يقصده أرنهايم (ص 63): فحتّى الصورة التصويرية إلى حدٍّ بعيد، يُمكن في بعض الحالات، أن تؤدي دور الرمز، كما نرى ذلك بشكلٍ ظاهر في المصوّرات المسيحية، الكاثوليكية خصوصاً (يُعتبر الحملَ أو السمكة من الحيوانات، إلاّ أنّ الواحد والآخر يُمثّلان المسيح). وتتعدَّدُ الأمثلة، أوّلاً في المجال الديني - صليب المسيح، هلال الإسلام، والسفاستيكا(*) (Svastika) (ثلاث "صور ـ رموز" بالمعنى الذي يقصده أرنهايم)، والمندالا(**) (mandala)... إلخ - ولكن في المجال الاجتماعي العلماني أيضاً.

وكانت الثورة الفرنسية وراء إنتاج مجموعةٍ صغيرة من الأيقونات ـ الرموز التي تُمثّل أفكاراً مُجرّدةً مُهّمة Gombrich, 1979; Arasse, (1987). كما أنّ الماسونية (التي تعمل في الواقع كأي ديانة) تلجأ إلى الكثير منها. وبشكلٍ عام، غالباً ما يتمّ الربط بين الصورة - الرمز والسُّلطة مهما كان نوعها. كما أنّ الشعارات، والرايات، تتضمّن

(*) شعارٌ ديني هندي يُرمَز إليه بصليبٍ معقوف.

(**) كلمة سنسكريتية تعني الدائرة، وهي فنٌّ مُقدّس في الديانتين البوذية والهندوسية.



جُزءاً مُصوَّراً، غالباً ما يكون بيانياً، إلاّ أنّ بعض الصور التصويرية تمكّنت من أداء دور الرمز هذا أو الشعار منذ مَرموزات العناصر الأربعة التي استُعملت بشكلٍ كبير في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وصولاً إلى تلك التي تُمثّل الحُريّة والعدالة في القرن التاسع عشر. أمّا بالنسبة إلى المُجتمعات التوتاليتارية، فغالباً ما جعلت من وجود القادة أقانيماً في حَدّ ذاتها؛ هكذا أصبحت صورهم أيقونات حقيقية لا تهدف فحسب إلى مُجرّد التذكير بالشبه مع فردٍ ما، بل إلى أكثر من ذلك بكثير؛ فقد كان لصور وجه ستالين (Staline)، وماو (Mao) دورٌ مُشابه تماماً لدور وجه المسيح (وهذا ما عناه بالتحديد أندي وارهول (Andy Warhol) في صوره التي تنقل وجه ماو). وفي الواقع، يُمكن لكُلّ صورة تقريباً أن تؤدّي دوراً رمزياً، ليس بموجب صفاتها الجوهرية، بل بموجب قرارٍ جماعي - ديني، وسياسي، وعقائدي، وحتّى تجاري. تلجأ الإعلانات بشكلٍ خاص إلى استعمال كمية ضخمة من الصور المُشابهة؛ وفي هذا السياق، لن نقوم سوى بذكر النمر الذي استعملته في الماضي (في ستينيات القرن العشرين) شركة توتال (Total)، للإشادة بقوّة وقودها، والذي شبّهه غودار بسخرية في فيلم La Chinoise (1967) بـ "النمر الورقي" الإمبريالي، بفعلِ انزلاقٍ من رمزية إلى أخرى.

الشكل الخاص بمبحث العلوم أو التوثيقي

تؤمّن الصورة معلومات (بصرية) حول العالم، ما يُتيح التعرُّف إليه، وإلى بعض جوانبه غير المرئية. وطبيعة هذه المعلومات تتغيّر: ذلك أنّ خريطة الطريق (carte routière)، والبطاقة البريدية المُصوّرة (carte postale illustrée)، وورق اللعب (carte à jouer)، فضلاً عن بطاقة الزيارة المُصوّرة (carte de visite illustrée) في القرن التاسع عشر (التي تتضمّن صورة بورتريه)، والبطاقة المصرفية (carte



(bancaire "المُشخصنة" هي جميعها صورٌ، إلاّ أنّ قيمتها الإخبارية ليست هي ذاتها. ولكن سُرعان ما نُسِبت هذه الوظيفة العامة المُرتبطة بالمعرفة إلى الصور. ومنذ عُصور الرسومات الجدارية (ص 195 والصفحة اللاحقة) - التي رُبّما كانت تتمتّع بوظيفة توثيقية أو انعكاسية مُشابهة - كانوا يستعملون الصور دوماً لقيمتها الإخبارية، على الأقل في الحقبات التي شهدت استقراراً سياسياً نسبياً (حيث كان ثمّة احتمالٌ في أن يُبدي المُجتمع اهتماماً بفنون المُهندس أو بالعلم).

وفي العصور الوسطى، حيث كان إنتاج الصور شبه حكرٍ على رجال الدين الذي كانوا يعملون في بيئةٍ محمية وبتقنيّات بطيئة جداً، كانت الأغلبية الساحقة من الصور تحملُ هدفيّةً دينية في الأناجيل المُصوّرة، والمزامير، وكُتُب الصلاة، ومنذ الحقبة الكارولنجية (carolingienne)، تمّ العثور على دراسات عن الفيزيولوجيا (physiologie) وعلم النبات (botanique) تهدف إلى إعادة العلوم القديمة إلى الضوء، وتظهرُ فيها الوظيفة الإخبارية بشكلٍ جليّ؛ كما عُثِر لاحقاً على كُتُب الحيوان (bestiaires) التي تُشكّل الوسائل التي مهّدت لتأليف القواميس والموسوعات. ونُلاحظُ بشكلٍ خاص في الصور حتّى في تلك التي تُمثّل النصوص المُقدّسة - ومن دون موافقة المُزخرِف أحياناً - معلومات لا تُعدّ ولا تُحصى، ليس حول ما تُشير إليه الصور (فلسطين في عهد الأمبراطور أغسطس (Auguste))، بل حول مفهوم النصوص المقدّسة في القرن العاشر، والحادي عشر، والثاني عشر.

وتطوّرت هذه الوظيفة التوثيقية بشكلٍ ملحوظ واتّسعت منذُ مطلع العصر الحديث، مع ظهور أنواع الصور، مثل المناظر، أو البورتريه التي تهدف بطبيعتها إلى نقل الأشكال بأكثر أمانةٍ مُمكنة



(فكّروا في الروايات التي نتعرَّف فيها إلى أحدهم من خلال صورة البورتريه المرسومة عنه). إنّ التطرُّق إلى تاريخ الصورة بنظرةٍ غائية (téléologique) - وهذا ما يصعب تفاديه تماماً - يُبرز هذه الوظيفة التوثيقية مع اختراع تقنيات الصورة الآلية، من الصورة الفوتوغرافية إلى الفيديو، ومع التطوُّر المُتسارع الذي تشهده حلقة نشر الصور، والذي يُشكّل الإنترنت أحد أوجهها البارزة اليوم. وعلى سبيل المثال، يُشكِّل التدفُّق التلفزيوني مُلتقى مُثقَّف لمجموعةٍ من الصور الإخبارية المُتنوّعة، من الصور ذات الوظيفة الرمزية (خصوصاً في الإعلانات)، والصور المُثيرة، لدرجة أنّه غالباً ما يصعبُ عَزل قيمةٍ واحدة منها. (ولا تنقُص الانتقادات الموجّة إلى التلفزيون والتي تتناول هذا المزيج شبه المُعقّد الذي يفرض على المُشاهد أن يخضع للصور الإعلانية وما ينجمُ عنها من تدفُّق للأحاسيس من أجل الحصول على القليل من المعلومات).

الشكل الجمالي

تهدف الصورة إلى إثارة إعجاب المُشاهد، وإلى جعله يشعُرُ بأحاسيس معيّنة؛ وهذا ما يفيده علم الجمال (esthétique) (أو علم الإحساس، aisthesis) في بداياته على الأقل. ولم ننتظر علم الجمال لنعلم أنّ الصورة تؤثر في حواسنا، ونفوسنا، وخيالنا، وأحاسيسنا، وذوقنا.

على الأرجح أنّ هدفيّة علم الجمال قديمة بقِدَم الصورة نفسها، على الرغم من أنّه يستحيل علينا أن نُبدي رأينا حول ما يُمكن أن يكون عليه الشعور الجمالي في عصورٍ قديمةٍ جداً بالنسبة إلى عصرنا. ويُمكن أن نتخيّل بسهولة أن حيوانات البيسون(*)

(*) ثورٌ أميركي من الفصيلة البقرية كان له عند كتفيه شبه سنام.



المُصوّرة في كهف لاسكو (Lascaux) كانت مُثيرة للاهتمام بالنسبة إلى المُشاهدين الذين رأوها، ولكن، هل شعروا أنّها جميلة؟ هل كانت لها قيمةٌ سحرية ما؟ أم على الأرجح أنه كان من المستحيل التمييز بين هالة الجمال وهالة السحر؟ في الواقع، إنّ فكرة الجمال هي فكرةٌ مُجرّدة لا تترافق مع فكرة الأحاسيس التي تُثيرنا: ذلك أنّه يُمكننا أن نشعُر بأحاسيس معيّنة (من الفرح، والرعب، والقرف، والحماسة) أمام صورةٍ ما، دون أن نفكّر في تصنيفها ضمن مجالٍ متردّد ومُبهم، ويتجّلى من خلال الجمال؛ وهناك مفاهيم في الجمال (ابتداءً من الأفلاطونية) يضعونها في خانة الكيانات الروحية.

لا شكّ في أنّ الظاهرة الأهم في العصر الحديث، بشكلٍ عام، تتمثّل في الالتباس التدريجي الحاصل بين القيمة الجمالية والقيمة الفنية في صورةٍ ما. فمفهوم الفن نفسه يحتمل العديد من التحديدات المُمكنة (Aumont, 1998) في حين أنّه، ومنذ نصف قرنٍ على الأقل، يُحدَّد بشكلٍ شبه حصري، من خلال منظارٍ مؤسّساتي (فالفنان هو من تعترف به مؤسّسة مؤهّلة قانونياً، على أنّه فنّان، والأمر نفسه ينطبق على العمل الفني الذي يقدّرونه على هذا الأساس وسط مؤسّسة مُعترف بها)، وليس من الناحية الجوهرية المُرتبطة بالعمل. واليوم، ما زال من الصعب أن نفرّق جيداً بين قيمة الإحساس التي تُشعرنا بها الصورة، وقيمتها الفنية. إلى جانب ذلك، لم تقُم الفنون الشعبية (arts de masse) بأي خطوة لتسوية هذا الوضع مع تطوّر أنواع مُهمّة (مثل الرُعب (gore)، والفانتازيا البطولية (heroic fantasy، والخيال العلمي (science fiction)) قائمة على نزعة إثارة الأحاسيس، إلاّ أنّها لا تتورّع عن المُطالبة (من خلال شخص المؤلّف في الإعداد) بانتسابها إلى الفن.



2. الصورة الدينية

كثيراً ما اعتدنا الفكرة القائلة بأنّ بإمكاننا استعمال الصورة في إطار ممارسةٍ دينية ما: كما سبق أن ذكرت ذلك في معرضٍ آخر، نجدُ استعمال الصور في الديانة المسيحية (وخصوصاً الطائفة الكاثوليكية)، ولكن أيضاً في ديانات مثل الهندوسية، والبوذية، فضلاً عن الشامانية(*) (chamanisme) أو التيمية(**) (fétichisme)، وإنْ كان ذلك بطريقة مُختلفة، وهذا الاستعمال ليس بديهياً - كما تشهد على عكسه الديانات التي تزدري استعمال الأيقونات. فلا يغيبُ عن بالنا تحطيم تماثيل البوذا في باميان (Bamiyan) على اعتبار أنّها ظاهرة من مظاهر التجديف التي قام بها مُتشيّعون مُنشقّون عن الإسلام؛ وقد صُدِمَ العالم الغربي بهذه الخطوة المُذهلة بأساليبها الحاسمة (سلاح البازوكة)، لأنّ هذه النُّصُب التذكارية كانت مُسجّلة تحت قائمة الإرث الثقافي في اليونيسكو (منظمّة الأمم المُتحدة للعلم والتربية والثقافة). إلاّ أنّ مفهوم "الإرث الثقافي" لا يعني شيئاً في إطار ديانة مُتعصّبة، قائمة على إيمان مُطلق ضمن وقائع غير بشرية، وليس على الفكر البشري في حدّ ذاته. كما شكّل هذا النوع من الدمار حركةً شائعة عرفتها القارة الأوروبية على سبيل المثال، في القرن السادس عشر، عندما قام مُتشدّدون بروتستانت شبيهون نوعاً ما بحركة طالبان بتدميرٍ عنيفٍ طال التماثيل، والزجاجيات، واللوحات، في أماكن العبادة. ويُمكن للصورة أن تؤدي دوراً دينياً، إلاّ أنّ ذلك يكون في إطارٍ مُحدّدٍ وتوافقي تتيحه الديانة المعنيّة بنفسها؛ فلا قيمة دينية للصورة في حدّ ذاتها.

(*) ظاهرة دينية تتضمّن مجالات وممارسات الشامان، وهم سحرة دينيون يقولون بأنّ لديهم قوّة التغلّب على النيران كما يستطيعون التغلّب على الأمور عن طريق جلسات تحضير الأرواح.

(**) عبادة الأشياء المسحورة.



1.2 الصورة والسحر، الصورة والعبادة

إذا كان ثمّة اختلاف بين عُلماء العصر الحجري القديم، فإنه يتمحور حول نقطة واحدة تقوم على معرفة ما إذا كانت الصور الجدارية - التي تُمثِّل في أغلب الأحيان صوراً عن الحيوانات، ونادراً عن الإنسان - تتمتّع بقيمةٍ دينية بشكلٍ أساسي. وفي فرنسا، وأوروبا بشكلٍ أوسع، تقوم النظرية السائدة اليوم، وعلى خُطى جان كلوت (Jean Clottes) (1996)، بنسب إنتاج الصور الجدارية كما استعملها الشامان. وهذه النظرية الساحرة ببساطتها، يُمكن أن تكون إسقاطيةً بعض الشيء، ذلك أنّها تقرأ ماضٍ قديم مجهولٍ تماماً على ضوء حاضرٍ أو ماضٍ تاريخي، وحتّى حديث (لا نزال نجد في أيّامنا هذه شاماناً في العديد من البلدان الآسيوية بنوعٍ خاص). وهذه نزعةٌ مُستمرّة، نجدها عند المؤرّخين في اليونان القديمة: فبالنسبة إلى بوسانياس (Pausanias)، كان ثيسيوس (Thésée)، ملكاً، لا بطلاً أسطورياً، لأنّه لم يكن بوسعه أن يتخيّل أنّه يُمكن للأشياء في القديم، أن تختلف عن الطريقة التي يراها بها (Veyne, 1983). وبشكلٍ مماثل، فعُلماء العصر الحجري، يتخيّلون أيضاً شاماناً في حقبة ما قبل التاريخ لأنّ ذلك هو أسهل سيناريو يُمكنهم تصوُّرُه: فالصور الجدارية موجودةٌ في كهوفٍ مُظلمة يصعُبُ الوصول إليها: ولم يكُن بالإمكان رؤيتها إلاّ بعد جُهدٍ كبير (لا شَكّ في أنّه جهدٌ أقل بالنسبة إلى رجال كانوا يقطنون في كهوف، منه بالنسبة إلينا، نحن الذين نعجز عن أداء مثل تلك المُهمّة بغياب الضوء الكهربائي)؛ ولنذكُر بشكلٍ خاص أنّها صورٌ مُتشابهة، ولكنّها رمزيّة إلى حدٍّ بعيد يُمكننا بسهولة أن نقتنع بأنّها لا تُمثّل أفراداً (مثل الماموث، والشُّقْر fauve)، بل أصنافاً (مثل الجَسئيّات (pachyderme)، والسّنوريات (félin))؛ ولكن بهدف اعتبارها أساليب للعبادة، ثمّة خطوة واحدة



ضرورية فقط (نتكلَّم عن العبادة عندما يدخُلُ حرف البداية (majuscule) في الأجنبية إلى بعض الكلمات). إلاّ أنّ هذه الخطوة تبقى حَدسيةً، والطرح الأكثر بساطة الذي يرى في هذه الصور اختباراً للمرئي والبصري (Schefer, 1999)، يُرضي شريحةً كبيرةً من الناس.

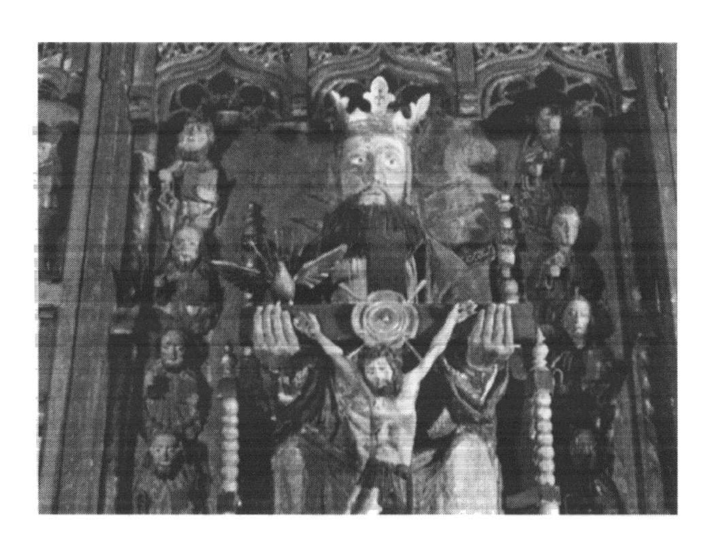
ومن السهل إثبات القيمة الدينية الخاصة ببعض الصور، التي تعود إلى الحقبات "التاريخية" (= تلك التي نملُكُ عنها مُستندات خطية). وتُشكّل تماثيل الـ كزوانا (xoâna) في اليونان القديمة القديمة، مثالاً مهماً على ذلك، لأنّنا نجدُ فيه فصلاً للوظيفة النُذرية أو السرية عن أيّ مفهوم تشابه: فليس من المفروض أن تُشبه هذه الصورة النموذج الذي تُمثّله (أقلّه ليس من الناحية البصرية) لتُتمّ وظيفته (ص 199). وسط التقاليد الثقافية الغربية، اليونانية، فالرومانية، ثُمّ المسيحية، أدّت الصور، وبشكلٍ غير منقطِع نوعاً ما، ولغاية القرن العشرين، دوراً دينياً، وحتّى ثقافياً مُهماً (Freedberg, 1989). ولا بُدّ من التذكير بأنّ كلمة image (صورة) الفرنسية، مُشتقّةٌ من اللاتينية imago، التي كانت تُشير بشكلٍ أساسي، إلى صورة البورتريه الخاصة بشخصٍ ما، ولكن بمعنى جوهري تماماً، ("فقد كانت الـ imago في حدّ ذاتها تُعامَلُ مُعاملة الشخص"، بيلتينغ، 1990)، لدرجة أنّه كان من المُمكن أن يشير هذا المُصطلح أيضاً، إلى صورة الأموات، بشكل أشباح، أو بشكل تذكار. وهذا هو المعنى الذي اتّخذته البورتريهات المرسومة على أغطية النواويس، وخصوصاً الشهيرة منها والتي تعود إلى الفيّوم (Fayoum) (مصر، من القرن الأوّل إلى القرن الرابع)، المعبّرة بشكلٍ لا يوصف، والتي تولّدُ عندنا انطباعاً قوياً من "التشابه" (على الرُّغم من أنّنا نجهل النماذج الأصلية)، والتي يبدو أنّها شكّلت الدعامة الأساسية في عبادة



الأموات. وتقوم المُشكلة الأساسية المطروحة، انطلاقاً من تطوُّر المسيحية ثُمّ هيمنتها، على تزويج تقليد البورتريه "الساكن" هذا مع احتمال تصوير ليس الشخص فقط (مع روحه)، بل الله أيضاً، أو من يُمثّل سُلطته.

وعندما تمّ حَلُّ هذه المسألة - حول مُلاحظة أنّه إنْ تواضع الله ليجعل نفسه إنساناً، فتلك إرادة منه بأن يتمّ النظر إليه كإنسان، ولِمَ لا بتصويره كإنسان - رفض فن الصورة المسيحية، خلال أكثر من ألفية واحدة، رسم وجه المسيح والقديسين، وكذلك الربُّ الإله، ممّا يطرح مزيداً من الإشكالية (سوف نعود لدراسة هذا الموضوع بعد لحظات، من خلال موضوع الأيقونات). وطُرِح هذا السؤال مُجدّداً، ولكن بطريقة مُغايرة بعد عصر النهضة، وبعد تحديد نموذجٍ جديد للصورة، يُركّز على قيم التقليد والقيم البصرية. والصور في القرن الخامس عشر، تقترب بشكلٍ هائل من "الفكرة التصويرية" (ص 141)، حتّى إنّ البعض منها اعتُبر مُشابهاً للنموذج، لدرجة أنّه كان يخلق نوعاً من الوهم. أمّا نحن، فلا تخدعنا بعد اليوم النزعة "الواقعية" في لوحات القرن الخامس عشر في إيطاليا (Quattrocento)، ولا تلك الدقيقة منها الموجودة في اللوحات الفلمندي (Oankofesky,1953)، التي نرى فيها الآن اصطلاحاً كأي نوعٍ من الاصطلاحات. والصحيح أنّ تصوير البشارة مثلاً، بطريقة رمزِية بشكلٍ محض، على خلفية ذهبية ومع شخصيّات تتحرَّك وترتدي ثياباً تُحدّدُها المُفردات التقليدية، يختلف نوعاً ما عن تصويرها كزيارةٍ فعلية من رجل ذي جناحين لامرأةٍ شابة بقسمات وجه دقيقة، في إطارٍ يبدو مقبولاً جداً. وفي الحالة الثانية، من الصعب الامتناع عن الشعور ببعض التشوُّش إزاء واقعية تصوير مشهدٍ غير واقعي (أو واقعي، ولكن على صعيد الأسطورة).





في فيلم بيرغمان Les communiants (1963)، يصف أحد الكهنة هذه الصورة عن الألوهة بالـ "العبثية"، على اعتبار أنّها مادية بشكلٍ فَظّ.

مسألة الواقعية هذه مهمّة في هدفيّة الاستعمال الديني الذي يُعنى بالمجال فوق الطبيعي والتجاوزي، والذي أكثر ما تُعرقله بشكلٍ افتراضي، شُحنةٌ مُقلّدة شديدة جداً. وعلاوةً على ذلك، بعدما عَرَف القرن التاسع عشر تكاثُراً للصور ذات الهدفية الدينية والمشحونة بالتفاصيل التماثُلية (مثلاً، كما عند أتباع الحركة ما قبل الرافاييلية (préraphaélite)، شهد القرن العشرين عودةً إلى صورٍ تلميحية أكثر، وحتّى إلى نوعٍ من التجريد اعتُبر أنّه يتيح استحضار القوى الإلهية أكثر (زُجاجياتِ كنيسة دير سانت فوا دو كونك Sainte - Foy de Conques، من صُنع بيار سولاج (Pierre Soulages)، 1994).

2.2 الصورة والمُقدَّسات

وتتعدّد الاستعمالات الدينية للصور عبر الحضارات، وهذا ما يجعلنا نطرحُ سؤالاً عاماً أكثر حول المُقدَّسات. فكما يُذكِّرنا به علم الاشتقاق، إذا كانت الكلمة الفرنسية religion (دين) تُشير إلى الرابط



الاجتماعي (فهي تُفيد الرَّبط (elle relie)، ومن دون لعبٍ على الكلام)، فالمُقدَّسات وبخلاف ذلك، تُفيد حَلَّ هذا الرابط (جيرار Girard, 1972). وكلمة Sacer اللاتينية تُشير إلى حالة من وُضِع خارج المُجتمع، إمّا عقاباً له (sacer esto هو التعبير الذي يعتمده الحاكم في النفي)، أو وبشكلٍ نادرٍ أكثر، لأنّه يتمتّع بقدرة خارجة عن المألوف، في التواصل مع الأُلوهة؛ أمّا في الاستعمال الحالي، فيعني مُصطلح sacer، المُقدَّس والملعون في آنٍ معاً، وفي كُلّ الأحوال، نوعاً من التجارب المُختلفة تماماً عن التجربة الدينية (التي هي جماعيّة في الجوهر).

إذاً ثمّة نوعٌ مُغاير تماماً من الاستعمال المُمكن للصور الذي قد يجعلها قادرةً على إتاحة الولوج إلى المُقدَّسات. وفي الواقع، على الرغم من أنّه من المُغري اللعب على الكلام (الذي نستعمله دوماً) الذي تُتيحه اللغة الفرنسية، بين image (صورة)، وmagie (سحر)، لا تُشكّل الصورة بالضرورة الأداة المُثلى لهذا النوع من الولوج. فضلاً عن أنّه لا يُمكن الوصول إلى المُقدّسات من خلال السِّحر، بل من خلال تمرين القُدرات البشرية التي تُدفَع إلى أقصى حدودها - إلى حيث ستلتقي بالأسرار الكونية الكبيرة: الحياة، والموت، والروح، والنفس، والوجود. وإنْ التقت الصور بالمُقدَّسات، فذلك يكون من خلال مؤسّسة مُتخصّصة لذلك، وخاصّة على الدوام (راجع مثلاً، في حالة السينما، ديفيكتور (Devictor) وفيغلسون (Feigelson)).

الأيقونة ومُحاربة الأيقونات

إنّ المثل الأكثر شيوعاً في ثقافتنا، والذي يُعبّر عن العلاقة بين الصورة والمُقدَّسات، يتجلّى من خلال الأيقونة. فالأيقونة[1] (من

---

(1) اليوم، يُستعمل المُصطلح نفسه بشكلٍ شائع ضمن مفردات الحاسوب، للدلالة على رسم صوري (pictogramme) يُشير إلى برنامجٍ معلوماتي. ولكننا في هذا السياق، وكما يُفهم ذلكَ، لا نتناول هذا الاستعمال الحديث.



اليونانية eikon، أي الصورة) هي صورة تُمثّل الإله أو حتّى أحد القديسين، وفقاً لبعض القوانين التي لم تتغيّر نوعاً ما بمرور الوقت (فما زلنا نشهد صناعة أيقونات لا تتميّز مبدئياً عن نماذجها الأصلية التي تعود إلى القرن الثامن). لا شَكّ في أنّ هذه الصور التي صُنعت بشكلٍ كبير في بيزنطة، ثُمّ في البُلدان السلافية بدءاً من الانشقاق الكبير في الشرق (1054)، تستعملها الديانة المسيحية "الأورثوذكسية" بصورةٍ طقسية، وذلك من خلال الفواصل الأيقونية (iconostase)، وهي فواصل تتكدّس فيها الأيقونات وتفصل موضع الخورس عن سائر أرجاء الكنيسة. إلاّ أنّ هذا الاستعمال الديني نفسه قائمٌ على افتراض قيمةٍ مُقدّسة في الأيقونة، كُلٌّ واحدة بمُفردها.

في الواقع، نشأت الأيقونة من اعتقادٍ يؤمن بقوّة صورة أولى، تُحافظ على خصائصها التجاوزية، وإنْ تمّ نسخها بشكلٍ لا محدود، (Boulgakov, 1930). وهذه الصورة، هي صورةٌ عن وجه المسيح، تمّ رسمُها بطريقة فوق طبيعية، وهي تتمتّع بالتالي بقوّة تفوق إلى حدٍّ بعيد مُجرّد تصوير بعض الأشكال (فهي ليست نوعاً من البورتريهات بالمفهوم التقليدي). وثمّة العديد من الأساطير حول هذا الموضوع، ومن أشهرها أسطورة وشاح القديسة فيرونيكا (Véronique) (فهي من يُقال أنّها مَسَحت وجه المسيح خلال صعوده جبل الجُلجلة، فانطبع وجهه على القُماش بشكلٍ عجائبي). إلاّ أنّ الأيقونة تعود بالأحرى إلى أصولٍ أسطورية أخرى: المنديليون (mandylion)، وهو أيضاً صورةٌ لوجه المسيح أرسلها المسيح إلى الملك أبجر، ملك الرها، بطلبٍ من هذا الأخير، وذلك لالتماس المُعجزات بواسطتها. وفي الاعتقادات الأولى عبر التاريخ، كان المنديليون يُمثّل نوعاً من البورتريه المرسوم (وفق طريقة شاعت على امتداد القرون الوسطى، تُعتمد في إظهار الشكل الخارجي لفردٍ ما)، إلاّ أنّ الاعتقاد القوي



في الأسطورة ترسَّخ حول فكرة أنّ ذلك يُمثّل رسماً لبورتريه أنجِز بشكلٍ سحري، وتمّ الحصول عليه، هو أيضاً، من خلال أثرٍ مُباشر للوجه على قطعة قُماش. وقد أصبح هذا المنديليون ("المنديل" في اليونانية) بالذات، النموذج الأصلي لكُلّ الأيقونات التي تُمثّل وجه المسيح - مع بعض التغييرات الطفيفة بهدف نقل الوسمات الحقيقة (الناتجة عن رسم - أثر) للإله - الابن[2]. ويجب على الأيقونة - كُلّ نُسخة خاصةٍ ومادية عنها - أن تتمتّع بالقيمة الروحية والقوّة فوق الطبيعية نفسها (بما في ذلك، وبشكلٍ ملموس، بقوّة رادعة للشر (force apotropaïque)) بالمُقارنة مع النموذج الأصلي: فأمام كُلّ أيقونة وإن صُنعت وفق التقاليد، نجد أنفسنا أمام صورة الإله نفسه، أي إنّنا نتواصل مُباشرةً (immédiatement) (ومن دون وساطة (médiation)) مع المُقدَّس.

إنّ مثل هذه العقيدة المُهمّة لا يُمكن إلاّ أن تستدعي الاعتراض. وهذا ما حَدَث منذ قرنين أو ثلاثة. ويأتي هذا الاعتراض بشكلٍ أساسي من خارج الديانة المسيحية، ويقوم على إنكار الافتراضات المُسبقة حول الأيقونة: فقد أنكروا كونها صورةً حقيقية عن المسيح، أو أنكروا ألوهيّة المسيح، أو حتّى وجوده تاريخياً. إلاّ أنّنا في هذا السياق، أمام مُشكلةٍ تافهة من الإيمان أو عدم الإيمان، التي لا تملك في حدّ ذاتها أي تأثير على المُدافعين عن الأيقونة (ففي مجال الإيمان، لا يُمكن اللجوء إلى الإقناع العقلاني). ويكتسب الهجوم ضّد عقيدة الأيقونة أهميّةً أكبر عندما يصدُر من داخل الديانة نفسها، فلا يُهاجم الافتراضات المُسبقة المعنية السحرية منها والأسطورية -

---

(2) ونجد على الأقل في الديانة المسيحية مُصادفةً ثالثة تُعبِّر عن هذه الفكرة التي تتناول الأثر الإلهي، وذلك مع "الكفن المُقدَّس" في تورينو، وهو قطعة قُماش حيث من المُفترض أن يكون قد انطبع عليه جسم المسيح بعد إنزاله عن الصليب وتكفينه.



التي تتشارك فيها - ولكن الأعراف العملية المُتعلّقة بصورة الله هذه، وخصوصاً النظرية التي تتناول هذه الأعراف.

وهذا ما شكّل الرهان في الشجار الكبير الذي يُسمّى دوماً الـ iconoclasme (مُحاربة الأيقونات)، والذي شكّل نوعاً من الحرب المدنية الحقيقية وسط الديانة المسيحية. وجسّدت هذه الحرب في المُجتمعات المسيحية الأولى، التوتُّر بين الإرث الروماني (حيث كانت الصورة تُستعمل دوماً كنوع من الولوج السحري إلى المُقدَّسات)، الذي تدعمه النظريات الأفلاطونية الجديدة في القرون الأولى من جهة، ومن جهة أخرى، الفكرة القائلة بأنّ الديانة التوحيدية المسيحية، التي تعود إلى اليهودية، قد ورثت عن هذه الديانة الأخيرة حظر عبادة الأصنام، وفكرة الإله الخفي الذي لا يُمكن تصويره. ولَم تُستعمل الصور لغايات دينية إلاّ عندما أصبحت المسيحية الديانة الرسمية في الإمبراطورية الرومانية، مع قسطنطين الأوّل (306 ـ 337). ونظرية الأيقونة التي جاءَت بعد هذه الحقبة بكثير، هي التي جعلت هذا النوع من الأعراف مُجرّداً؛ علاوةً على ذلك، فالـ iconodoules (أي المُدافعين عن الأيقونة) هُم من حَسموا النتيجة في النهاية، وبالتالي أصبح التاريخ يُكتب استناداً إلى وجهة نظرهم. ويُمكن أن نفهم بسهولة ماهية النوايا المُحتملة لدى القوى الموجودة في تلك الفترة: الدينية (هل يجوز اللجوء إلى الصور في تأدية العبادة نعم أم لا؟)؛ سياسية (في إطار الدفاع عن الإمبراطورية، هل هناك مصلحة في استعمال الصور الدينية؟)؛ لاهوتية (هل يُمكن فعلاً الدخول في اتّصال مع الله من خلال الأيقونة؟).

كما سبق وذكرنا ذلك في سياقٍ سابق، هذه الواقعة التي تُمثِّل الحرب ضِدّ صورة الله لم تكُن الوحيدة في التاريخ (Besançon, 2000). فمُحاربة الأيقونات من الجهة البيزنطية تعنينا بشكلٍ خاص



في هذا المضمار، لأنّها شكّلت مناسبةً للمضي بنضال نظري أتاح فُرصة تحديدٍ دقيقٍ لبرنامج ما طرح سياسة الصور كما أتاحت وضع نظرية حول الصور من خلال علاقاتها بالمُقدَّسات بشكلٍ عام، تُعيد التأكيد على حُجج الدفاع عن الصورة ضدّ مُحاربي الأيقونة.

ولا يُمكننا في هذا المعرِض نقل هذه المحاجّجة البارعة جداً، بكُلّ تفاصيلها (تجدون المُلخّص الوافي عنها في كتاب بيلتينغ، 1990)، وهي تستندُ بشكلٍ أساسي إلى فكرتين أساسيّتين: **1** ـ بما أنّ المسيح يُشبه الإله، من حيث طبيعته الألوهية، فهو يجعل الله مرئياً من خلال تجسُّده؛ وهو بالتالي يتصرَّف إذاً على أنّه رسم بورتريه للإله، يجعل النموذج مرئياً، ويُجسِّد حقيقته الروحية؛ **2** ـ والرسّام لا يرسم نُسخةً مُقلِّدة (mimésis) إلاّ لسببٍ وجيه مفادُه أنّ لكُلّ شيء صورةً صادرة عنه (فهو ليس خالقاً بالمعنى الصحيح للكلمة، بل وسيطاً). ويُطلعنا جوهر اللاهوت الذي يتناول الأيقونة، بأنّ ثمّة صوراً (خاصة، صُنعت في ظروف محدّدة) لا تملك قُدرة تصوير الأساطير فحسب، بل وأيضاً، قُدرة إظهار حقيقة تمّ كشفها مرئياً، وذلك بشكلٍ لا يُمكن إنكاره، كما في الكتابات المُقدّسة. والصورة، على غِرار الـ لوغوس (Logos)، تُتيح الولوج إلى المُقدّسات. في الواقع، اعتبر المُدافعون عن الأيقونة بأنّها بأهميّة اللغة على الأقل، وهذا ما جعل البطريرك نيسيفوروس يكتُب التصريح التالي: "إن إلغاء الصورة ليس فيه اختفاءٌ للمسيح بل للكون بأسره" (Debray, 1992).

وهُنا، نتبيّن خُلاصةً بالغة الأهمية، هناك الكثير من الحضارات التي جيّشت الصورة كوسيلة اتّصال مع المُقدَّسات، (راجع على سبيل المثال Auge, 1988؛ أو حول البوذية Malraux, 1951b)، ولكن أيّاً منها لم يُعطِ في الوقت نفسه، نظريةً حول الصورة، تُشكّل



أيضاً نظريةً حاذقةً ومُرهفةً، تطال كذلك المسألة الأشمل المتمثّلة من خلال فنّ التقليد (mimésis). في الواقع، إنّ الأيقونة، وإلى جانب كونها صورةً عن الألوهية، هي أيضاً صورةٌ تمثيلية، لهذا السبب لا يُمكن فعلاً أن نتوافق في الرأي مع النُّقاد الذين يكشفون من خلال بعض الحركات في مجال الرسم التجريدي (الحركة السياديّة، في المرتبة الأولى)، أصداءً عن هذا المفهوم "السحري" للصورة. وليس من المَحظور التفكير بأن هذه اللوحات السيادية تُتيح الولوج إلى "شيء" تجاوزي، (Malevitch, 1920)، وهذا كما كان يُطالب به مُخترعها بشكلٍ صريح، إلاّ أنّ ذلك لا يحوّلها على الفور، إلى طُرق ولوج إلى المُقدّسات (الأمر الذي لم يُعرِب عنه). وبشكلٍ مُعاكس، على الرُّغم مّما تتميّز به الأيقونة من صفةٍ تمثيلية، فهي تتحدّد من خلال علاقتها الخاصة مع أحد المعبودين، والتي يتمّ فهمُها بطريقة خاصة: لهذا السبب، من الصعب أيضاً إقامة صلةٍ فورية بين نظرية الأيقونات، وصور فيلمية، على سبيل المثال. أمّا تاركوفسكي (Tarkovski)، المُخرِج السينمائي الذي تمّ اختباره في هذا المجال، فكان يُطالب هو أيضاً بخاصّة تميّز الصورة الفنية وهي "التقاط المُجرّدات" (Tarkovski, 1986)، وكان يستشهد في أغلب الأحيان بكتابات مُنظّرٍ للأيقونات (فلورنسكي (Florenski, 1922)؛ وصوره المجازية، والمُلغَزة غالباً، وإنْ مَتّت إلى الأيقونات بصلة، فهي صلةٌ غير مُباشرة (Bonfand, 2007).

3.2 الصورة والخفي

من المُفارقة، بحسب المنظور الذي نطرحه (الصورة كغرضٍ مادي من صُنع البشر، يهدف إلى نقل جانبٍ من جوانب العالَم بشكلٍ مرئي)، أن نفكّر في أنّه يُمكن للصورة أن تُشير إلى غرضٍ "غير مرئي". إلى جانب ذلك، وفي النصف الثاني من القرن



العشرين، حرَّكت واقعة "الفن المفهومي" الشعور بالارتياب مجدداً، إزاء كُلّ صورة تُعتبر استحضاراً حقيقياً للواقع (De Duve, 1984; Jouannais, 1997).

يُشكّل هذا الأمر خُلاصة ما تعلّمنا إيّاه الصورة التي تهدف إلى استحضار المُقدّسات، أو أكثر من ذلك إلى إتاحة التواصل معه. ونجد عند الكثير من الحضارات، صوراً تمّ إنتاجها من أجل هذا النوع من التواصل، على الرُّغم من المسافة الكبيرة التي تفصل بين مادية الصورة من جهة، والمُعطيات الروحية أو المُقدّسة التي تُشير إليها (راجع مثلاً (Lévi-Strauss)، 1979). لا شكّ في أنّ هذه الصور "تُصوِّر" شيئاً ما، ولكن، لا بُدّ من الاعتراف بأنّ استعمالها في المُجتمع يُضيف إلى هذا النوع من التصوير بالمعنى العادي للمُصطلح (ص 270)، مستوى آخر من "التصوير" حدّده ف. ديسكولا (Ph. Descola) الاختصاصي في علم الإنسان بالتالي: "عملية كونية يتمّ من خلالها توظيف غرضٍ مادي ما بشكلٍ علني، وذلك على يد "واسطة" (بمعنى الكلمة الإنجليزية agency) يتمّ تحديدها في المُجتمع عقِب عملية تشكيلٍ، وتنظيمٍ، وتزيينٍ، أو تسييق"(*) (2005). وهذا ما ينطبق على الفن المسيحي (خارج إطار الأيقونة)، الذي يُمثِّل بشكلٍ عام، حلقات من النص الإنجيلي، أي مشاهد درامية صغيرة، غالباً ما تُعامل مُعاملةً دُنيوية بشكلٍ كبير، مع اعتماد مُمثِّلين، وأزياء، وديكورات (وهذا تُضخّمه السينما): فمن بين الأفلام العديدة المُخصّصة للمسيح، لا شكّ في أنّه ما من فيلم واحدٍ يتمتّع بقيمةٍ دينية مُباشرة). ففي تصوير البشارة أو الصلب في القرن السادس عشر أو القرن السابع عشر مثلاً، من السهل رؤية هذا

(*) كلمة مُستحدثة من قِبل المُترجم، وتعني "وضع ضمن سياق".



المشهد المُعبِّر في أغلب الأحيان - ومن الصَّعب الوصول إلى فكرةٍ عن الحقيقة المُقدّسة التي يعرضها.

ومن الأمور المُعبّرة هو أنّه وبعد الحقبة "البصرية" التي عرفتها الانطباعية (ص 127)، كان فن الرسم، الذي أصبح "مُجرداً" (ص 218) عندها قد ادّعى أنّه يتيح الولوج إلى عالم خَفي (ولكن ليس بالضرورة مُقدَّساً ولا دينياً). وهذا ما تؤكّده جيّداً العبارة الشهيرة لبول كْلي: " الفنّ لا يُصوِّر المرئي، بل يجعل الأشياء مرئيةً" (1920): فلوحة الرسم لا يُمكن أن ندركها فحسب، بل تجعلنا نُدرك ما كان يتعذَّر علينا إدراكه من قبلها. ويُمكن لهذه الحقيقة الخفيّة أن تتمتّع بوضع مُتغيّر - فتتمثَّل من خلال الآلهة، والأرواح (بما فيها أرواح الأجداد بصورة مُمكنة)، والأشباح، ولكن أيضاً من خلال الأفكار المُجرَّدة، والذوات، أو بكل بساطة، من خلال المزايا الخفية للعالم المرئي. وفي القرن العشرين، عرف فنّ الرسم في كُلّ حركاته، هذا النوع من الانشغال. وهذا الأمر واضحٌ من خلال الحركات التجريدية في مطلع القرن، مثل السيادية (suprématisme) التي كانت تهدف بشكلٍ صريح إلى موازاة الدين بالعلم، كسبيلٍ للولوج إلى العالم الذي لا يُمكن التعرُّف إليه (Malevitch, 1922). إنَّ فنّ الرسم الذي يمتاز في الغالب بطابع تصويري، مثل ذلك الذي يتميّز به السورياليّون (surréalistes)، يدّعي أيضاً بأنّه يتيح إدراك حقائق ذهنية (وحتّى سحرية)؛ فقد كانت ماغريت تعتبر أنّ لوحاتها "مُعدّةٌ لتكون إشارات مادية تُمثّل الحُرية والفكر" (1954). وطُرِحت هذه المسألة مراراً في مجال السينما؛ فقد سبق أنْ طالب روّاد عشرينيّات القرن العشرين بمنح فنّ صناعة الأفلام القدرة على التخلُّص من كُلّ وجهٍ من وجوه الخضوع إلى تصوير الصورة كتمثيل، لطرح جوانب ذهنية من الحقيقة، نادراً ما تكون روحية (راجع من بين آخرين: De Haas,



(1985; Dulac, 1919-1937; Epstein, 1926, 1935; ghali, 1995). وغالباً ما أعيد التأكيد، على قُدرة صورة الفيلم على تصوير جانبٍ خفي في النصف الثاني من القرن، وذلك في إطار السينما التي توصف بالـ "اختبارية" (راجع مثلاً براكاج، 1963؛ وفرامبتون (Frampton)، 1972)، ولكن أيضاً، وبشكلٍ عام، في إطار علاقة السينما بعالم الخُرافة والأشباح (Leutrat, 1995, 2009).

3. الصورة كرَمز

من الناحية السيميائية، ينتج الرمز عن عملية مجازية: فهو يقوم بربط مدلولٍ (signifié) بدالٍ (signifiant) ليس له في الأساس. وما يُميّز الرمز عن المجاز، هو جانبه البراغماتي. والمجاز وليد عملية خلقٍ فردية، لا يهدف إلى أن يكون مُكرّراً؛ فقد تمّ إدخال عدد كبير من المجازات "الجامدة" إلى كُلّ اللغات، فأضحت بالتالي إمّا كليشه (كلاماً مُعاداً)، وإمّا استعارةً، «une feuille de papier»، أو ورقة للكتابة، «faire un créneau» [وهي عبارة فرنسية تعني تحريك السيارة ذهاباً وإياباً لركنها، مع العلم أنّ كلمة créneau تعني الفُتحة])، ولكن، وكما لاحظ ريكور (Ricœur) الأمر بشكلٍ كبير، لا تكتسب العملية المجازية معنى، إلاّ أذا بقيت "حيّةً". أمّا الرمز، وبخلاف ذلك، فلا وجود له إلاّ إذا تمّ الاعتراف به من قبل جماعةٍ ما، قبِلت نهائياً، وفق عقدٍ سيميائي - براغماتيكي، العملية المجازية الحاصلة. ولا شَكّ في أنّ الديانات، التي كُنّا نتكلّم عنها في سياقٍ قريب تحتاج إلى مثل هذه الرموز، كي تنسى طبيعتها المجازية في بعض الأحيان، وتأخُذها بحرفيّتها. إلاّ أنّ للرمزية قيمةً أشمل من ذلك بكثير، فهي موجودةٌ في كُلّ المُجتمعات، من أجل وظائف عديدة أخرى.



وقد كانت الصورة دوماً قادرةً بشكلٍ خاص على الالتقاء بالرمز، إمّا من خلال تصويره برمزيّات موجودة مُسبقاً (وهي بشكلٍ عام، سبق تفعيلها في اللغة)، وإمّا من خلال إيجاد رمزيّات جديدة له، يكون للُّغة القرار في اعتمادها أم لا.

1.3 الصورة تنقُلُ الرموز

سَبَق أن صادفنا (ص 63، ص 147) الفكرة القائلة بأنّ من الممكن للصورة أن تنقُل هي في ذاتها، رمزيةً ما، كما سبق أن لاحظنا الطبيعة الاعتباطية في الصلة بين المدلول والدال. إليكم مثلَين جديدَين عن ذلك:

مَثَل العين خلال القرن الخامس عشر في إيطاليا (Quattrocento).

بهذا العُنوان الموحي تُرجِمت إلى الفرنسية دراسةٌ كلاسيكية لباكساندال (Baxandall) (1972)، ينقُلُ عنوانها الأصلي Painting and Experience in the XVth century Italy، مُحتواها بشكلٍ مُبسَّطٍ أكثر. ويتمحور هذا الكتاب حول الفكرة القائلة بأنّه، ولفهم الطريقة التي كان يرى من خلالها الناس اللوحات المُعاصرة في القرن الخامس، لا بُدّ من معرفة العوامل التي أثَّرت في رؤيتهم، بما أنّ رؤية لوحة ما تخضع، وقبل كُلّ شيء، إلى عوامل اجتماعية - أيديولوجية. وبحث باكساندال مثير للاهتمام من حيث النهج المُعتمَد الذي يقودُه للتفتيش عن عوامل مُتباينة:

- في هذا المُجتمع المسيحي، على الأقل وبصورة مبدئية، يُشكّل النص الإنجيلي، في الكثير من اللوحات، المادّة الأساس التي تُغذّيها، والموضوع الذي تتمحور حوله.



ـ بشكل خاص، مُرتبط بمجموعة اجتماعية ما (المُتعلّمين)، تُشكّل بلاغة العظة، المرجع المُضمر للعديد من الأعمال التي تُمثّل إحدى الصور البيانية الكلاسيكية التي يجب التعرُّف إليها؛

ـ وتُعطي مجموعة الحركات المُعتمدة في البلاط معنى مُحدّداً ومُرمَّزاً لبعض الحركات التي يتمّ رسمُها في اللوحات؛

ـ وكذلك الرَّقص والدراما المُقدَّسين هُما، وعلى غرار مجموعة الحركات في البلاط، مَصدر وضعيّات الشخصيّات المرسومة، كما في لوحة Printemps لبوتيتشيلّي (Botticelli)؛

ـ ورمزيةّ الألوان هي من العناصر التي نجدها في التقاليد القديمة والتي ما زالت تُعتمد منذ العصور الوسطى؛ لنذكُر مثلاً أنّ اللون الأزرق اللازوردي وهو اللون الذي تمّ انتقاؤه لمعطف العذراء، كان يرمز إلى المعطف السماوي، وقُبّة السماوات (Pastoureau, 1988, 2000)؛

ـ كما أنّ رمزيّة الحواس الخمس، هي أيضاً، تُعيد إحياء رمزيّات قديمة جداً؛

ـ سحر علم الرياضيات: يُظهر المصرفيّون الذين طوّروا علم المحاسبة بجزئين، وكذلك البراميليّون الذين طبّقوا علم الهندسة الخاص بالأحجام، ميل المجتمع التوسكاني بأسره في القرن الخامس عشر لاعتماد نماذج من علم الرياضيات، نعلَم أنّها شكّلت بالنسبة إلى الرسّامين مناسبةً لممارسة بعض التمارين الموسّعة حول التركيب المنظوري. (Alberti, 1450-1452)؛

ـ الميل إلى بلوغ المهارة بشكلٍ عام، الذي يُمكن أن نلمسه في الموسيقى كما في الشعر.



وتكمن أهميّة هذا الطرح في أنّها تُظهر التعدُّدية والتنوُّع في مستويات التجسيد الفاعلة في العلاقة مع لوحةٍ ما. فمن المُفترض بمن يُشاهد لوحةً عن البشارة (أحد الأمثلة التي تمّ دَرسُها بشكلٍ تفصيلي أكثر) أن يكون على اطّلاع بالمرجع الإنجيلي المُتعلّق بهذا الموضوع، إلاّ أنّ سائر المُستويات المُستخرجة يُمكن أن تعدّل في نهاية الأمر، رؤيته للوحة. المُهم هو أن يتمّ دَرس هذه الرمزيات، المُستنبطة بشكلٍ غير متساوٍ، خارج إطار الرجوع إلى القيم الفنية وحتّى الجمالية الخاصة بالصورة.

لوحات «Cartes de l'Ouest»

قد تكون إحدى المعادلات الموجودة في القرن العشرين، التي يُمكن أن تحلّ محل سلسلة اللوحات هذه التي تُمثّل جميعها المشهد الأسطوري نفسه، سينما أنواع الأفلام (cinéma de genre)، خصوصاً في وضعه الصناعي بامتياز (السينما الهوليودية)، وفي أنواعه الوفيرة والأكثر شعبيةً. فما يُسمّى الوسترن (western)، مثلاً، يُتيح بسهولة استخراج الرمزيّات الموجودة قبل كُلّ عمل فنّي مُعيّن - وحتّى قبل وجود النوع السينماتوغرافي نفسه، إلاّ أنّ هذا الأخير حوّلها على المدى البعيد بشكلٍ مقبول. وهذا ما حمل ناقدَين أميركيَّين على كتابة التعليق التالي: "يرمُز الوسترن إلى تاريخنا بشكله الأسطوري والرّمزي" (تعليق لوترا ولياندرا (Liandrat, 2007b))؛ أمّا من الجهة الأخرى من الأطلسي، فتمّ وصفه بالـ "سينما الأميركية بامتياز" (Bazin, 1953).

في الواقع، تُشير تسمية وسترن إلى هذه الحقيقة؛ فهذه الأفلام تتناول فكرةً أساسية في تاريخ الولايات المُتّحدة الأمريكية، إمّا للإشادة بها أو لانتقادها. وتتناول هذه الفكرة موضوع "الحدود" التي كان يُقصَد بها دوماً "الحدود الغربية" لأنّ الساحل هو من كان



مسرحاً لأولى المُستعمرات وحركات الاستيطان التي قام بها المهاجرون الأوروبيّون. ولطالما تمّ التطرُّق إلى هذا الموضوع الرمزي على الدوام في الولايات المُتحدة؛ ولنذكُر في هذا المضمار مثلاً مُعبِّراً يتجلّى من خلال كتاب فريديريك تورنر (Frederick Turner) **L'importance de la frontière dans l'histoire américaine الذي يعود** إلى عام 1893، والذي يُعاصِر بالتالي ولادة السينما. وكان "غزو" الغرب (نوعٌ آخر من الكليشيهات، ومن المجموعات الأسطورية) قد أدّى في القرن التاسع عشر إلى صدور مجموعة وفيرة من الأيقونات، كما دفع العديد من الرسّامين مثل فريديريك ريمينغتون (Frederick Remington)، أو مُصوّرين فوتوغرافيّين، إلى تخصيص جزء كبير من أعمالهم لتجسيد الثيمات المُتعلِّقة بهذا الموضوع، والتي نُشِرَت عبر الصحافة والطباعة الحجرية بالألوان (Leutrat et Liandrat, 2007a) (chromolithographies). وهكذا يُجسّد الـ وسترن، وهو نوعٌ من الأفلام التي تضُمُّ أحداثاً شيّقة، وحتّى عنيفة في أغلب الأحيان، والتي كثيراً ما تقوم سيناريوهاتها على أحاسيس أو تأثُرات أوّلية (حِسّ الامتلاك، الرغبة في الانتقام، احترام الوعود...)، وبطريقة عفوية، عدداً معيّناً من الرموز ومن الأساطير التي تُؤسّس لشعورٍ قوميٍّ مبنيٍّ على الإيمان بتميّزه وفرادته، ومُقتنع في الوقت نفسه أنّه قائمٌ على أكثر القيم عالميةً. وهذه "الحدود"، وكما يُلاحظه لياندرا ولوترا، يُمكن فهمها من الناحية التاريخية كما من الناحية الجُغرافية، وكحقيقة مُرتبطة بالأفكار، والوسترن يفرض هذه المفاهيم الثلاثة.

وهذا النوع ذو الحدود المُبهمة، الذي يتضمّن آلاف المواضيع، ينقل أيضاً عدداً مُعيّناً من الروايات المفصّلة نوعاً ما بشكل أساطير (أساطير الرجل الهندي، الطالح أو الصالح، والأساطير التي تتناول الزمالة، والحُب، والوحدة، والطابع البرّي. . . إلخ.) والتي يُمكن



أن ننسبها إلى هذه الأيديولوجية أو تلك، من القرن الثامن عشر والتاسع عشر (من الشرِس الصالح sauvage) (bon لروسو (Rousseau) إلى الوحدة الساحرة التي تطرّق إليها ثورو (Thoreau) في كتاب (Walden)). وكان يُمكن أن نفهم هذا النوع على أنّه يُشخّص، في حالته الأساسية، **"الصورة - الإدراك"** (Deleuse, 1983). ومن دون أن نعتزم توحيد هذا النوع ذي العناصر المُتباينة (إلاّ أنّه غالباً ما صعقنا برتابته النسبية)، ويحقُّ لنا أن نرى فيه نوعاً من اكتشاف رموزٍ قومية كبيرة، وتجسيدها. وفي هذا الاتّجاه بالذات، يُمكننا فهم العنوان الفطِن الذي وضعه لوترا ولياندار (1990)، Les Cartes de l'ouest والذي يُشير في الوقت نفسه، إلى الخرائط الجغرافية، لا شك، ولكن أيضاً إلى الخرائط التاريخية التي لا تتورّع الأعمال الفردية عن إعادة توزيعها، في إطار لُعبة لا تتغيّر قوانينها.

الرموز والوظيفة الرمزية

إنّ الرُّموز التي يتمّ تداولها في مُجتمعٍ ما، تتمتّع بوظيفة رمزية عامة، ولكن أيضاً برمزيّات خاصة، مُرتبطةً بتاريخ المجموعة البشرية قيد الدرس (Sperber, 1974). وهذا ما سعى إلى إظهاره أحد الأبحاث، الذي يعتمد بشكلٍ مُضمر على منهج مقارنة (Worth et Adair, 1972)، والذي قاد المؤلّفَين، مع هنود النافاجو، إلى طرح أسئلة حول الطابع العالمي الكائن في العلاقة مع الصورة. ووافق ستّة نافاجويّون تتراوح أعمارهم بين السابعة عَشرة والخامسة والعشرين، إلى جانب شخصٍ سابع، أكبر سناً (55 عاماً) ويتكلّم لُغةً واحدة، يعيشون جميعاً في محميّة في أريزونا (Arizona)، أن يتمّ إجراء البحث عليهم. وبعد فترةٍ طويلة من التآلُف المُتبادَل، أعطاهم اختصاصيان في علم الإنسان، التوجيهات التقنية التي تتيح لهم استخدام جهازَي الكاميرا واللصق (ستّة عَشَر 16 ملليمتراً)، وعهدا



إليهم بهذه المعدّات، طالبين منهم أن يصوّروا أفلاماً عن موضوعٍ من اختيارهم.

وركّزت تفسيرات النتائج بشكلٍ أساسي على اللغة السينماتوغرافية المُستعملة في هذه الأفلام، بالاستناد إلى الطرح الشهير الذي قدّمه سابير (Sapir) ووورف (Whorf) والذي يُفيد بأنّ التقطيعات الخاصة بعلم المعاني (sémantique) والجُملية (syntaxique) التي تقوم بها اللغات الطبيعية، تعكِسُ مُختلف التقسيمات المفهومية حول العالم الطبيعي. بمعنى آخر، افترض وورث وأدير بأنّ الطريقة العفوية اعتمدها النافاجوويّون في التصوير، من شأنها أن تُعبّر عن شيءٍ ما حول صور العالم الخاص بثقافتهم (شيءٍ إضافي على ذلك الذي تُعبّر عنه لُغتهم). كما حلّلا أيضاً، محتويات الأفلام من جهة (وخصوصاً مظاهرها الرمزية، وحتّى الأسطورية)، وأشكالها، من جهة أخرى. وهما من قاما بالتحليل الشكلي وفقاً لنموذج طوّره وورث في أعماله السيميائية الخاصة (1969 ـ 76)، يتميّز في أنّه يأخُذ في الاعتبار عملية صناعة الأفلام. ويُميّز وورث بين ما يُسمّيه الـ cademes (= الأسطُح كما هي عليه خلال التصوير، في الكاميرا) والـ edemes (وهي الأسطُح كما تبدو عليه بعد عملية التوليف)، بحيث تظهر في التحليل جميع مراحل أخذ القرار ومعناه. وقد سعى التحليل من بين أمورٍ أخرى، إلى إظهار الاختيارات التي تمّ القيام بها خلال التوليف، متسائلاً إنْ كان ثمّة قوانين بنيوية مُشتركة بين كُلّ الأفلام التي أنتجها النافاجويّون.

على عيّنة صغيرة بهذا الحجم، لا بد أن تكون النتائج حكيمة. ومن إحدى النقاط التي استُنتِجت من هذا البحث، بيان أهميّة المفاهيم المُرتبطة بالحركة الجسدية (خصوصاً بالحركة الدائرية) في ثقافة النافاجو، وبمفهوم الحركة نفسه، الذي تُرجِمَ في الأفلام



بأشكال مُختلفة. وأطلعتنا هذه التجربة أنّه إنْ كان ثمّة قاعدة عالمية واسعة جداً، في إطار العلاقة مع الصورة المُتحرّكة، فتتشكّل الاختلافات في امتلاك الصورة على مُستوى الرمزيّات الأكثر رُسوخاً في أيّ ثقافة، وبالتالي، تلك التي نعي وجودها بشكلٍ أقلّ - وهي اختلافات تُترجَم من خلال الهيكلة العميقة في الصورة، أكثر منها من خلال محتوياتها.

وتخضع الصورة في تشكيلها دوماً لتأثير بُنيات عميقة مُرتبطة بالمُمارسة اللغوية، وبالانتماء إلى منظّمة رمزية (إلى ثقافة ما، إلى مُجتمع ما). فالرمزيّات التي تنقلها هي مُكوّنة سلفاً، على الأقل من الناحيّة الافتراضية. ولكن، على غرار الرمزيّات اللغوية، الرُّموز الموجودة في صورةٍ ما لا يتمُّ تأكيدها ولا تقديمها من خلالها: فالرمزية هي "دائرة قصيرة من الفكر" (Huizinga, 1924)؛ وهي ليست سوى تعبير عنها، لا يصل إلى درجة التأكيد ولا التدقيق في الخطاب ولا في الصورة الفوتوغرافية (Todorov, 1978)، ويُمكننا دوماً تفسير الصورة الرمزية بشكلٍ مُغاير، وليس من خلال نوايا مُبدِعها. وهذا التردُّد الأساسي تمّت المُطالبة به، وتغذيته في الغرب، منذ الحقبة الرومانسية، كي يدخُل في أساس العملية الشعرية التي تفترض وجود "طابعٍ مجازيٍّ لا ينضب"، (Schlegel) (ص 632).

إذا كانت العملية الرمزية شعريةً أم لا، فهي تخلق بطبيعتها التباساً مُعيّناً، لا يُمكن تحسُّسه إلى هذه الدرجة، إلاّ عندما نسعى بالاتّجاه المُعاكس، إلى تفسير صورة، وخصوصاً صورة من الماضي. حتّى في ما خَصَّ الفترات التاريخية المعروفة جداً، والمدروسة جيداً، مثل عصر النهضة، يُشكّل التردّدُ القاعدة الأساس دوماً؛ ويُمكن أن نتبيّنه جيداً عندما يتمّ تفعيل مساعٍ أرادوها إيجابية، وحتى علمية، مثل دراسة الصور (iconologie) التي تُعنى بتبديد هذه



الشكوك (ص 238): وهذا لم يمنع محرِّكها الأساسي بانوفسكي (Panofsky)، من مواجهة التباسات في الصور لا يُمكن تفاديها (راجع نقد ويرث (Wirth)، 1989). وينطبق الأمر نفسه في السينما، فمن براكاج إلى تاركوفسكي، هناك الكثير من الأعمال "الرمزية" (بالمعنى الواسع جداً، والتي لا تُلبّي معايير المدارس الفنية)، التي تقترح تعبيرات ومُزاملات غنيّة وموحية جداً، ولكن لا يُمكن حصرُها.

2.3 الصورة تولّد الرمزيات

تنطلق دراسة وورث وأدير من الافتراض المُسبق القائل بأنّ أيّ نتاج بشري يعكِسُ دوماً شيئاً عن التنظيم والقيم المُرتبطة بالمجموعة الاجتماعية التي تنشأ منه. وهذه الدراسة تجعلنا نكتشف أيضاً إمكانية أن تحوّل الصورة رموزها الموجودة مُسبقاً، وأن تُضيف إليها شيئاً خاصاً (إمّا من خلال إضعافها أو تقويتها). وبالتالي، يحُقُّ لنا أن نتساءل إلى أي مدى يُمكن لهذه الصور أن تخترع رموزاً جديدة (وأن تفرضها في ما بعد على الاستعمال الاجتماعي). ويُمكن أن نفكِّر في هذا الأمر بطريقتين على الأقل، الأولى كميّة، والثانية نوعية.

تأثير النوع

يُمكن للصورة المنفردة أن تؤلّف (ص 160) استعارةً، قد تكون مُبتكَرة كثيراً (يكفي بأن نُفكِّر في ماغريت التي جعلت من هذا الأمر اختصاصاً لها)؛ إلاّ أنّ ذلك لا يجعل منها رمزاً، كون هذا الأخير يفترض توافقاً ما في وسطٍ اجتماعي مُعيّن. ولكن يُمكن للعديد من الصور - ومن المُفضّل أن تكون بكمية كبيرة - أن تُشكّل على المدى البعيد، رموزاً مُحدَّدةً، بشكلٍ واضح، على الأقل على شكل رمزيّات، تكون في بعض الأحيان زاخرةً بالمعاني. فتصوير النساء



العاريات الممدّدات وهُن "ينظُرن إلى المُشاهد" في لوحات تعود إلى الحقبة المُمتدّة بين القرن السادس عَشَر والقرن العشرين، ليست مُجرَّد تصويرٍ لأجسادهن؛ فهذا الجهاز التصويري، وإنْ لم يخترِع لا الإباحية ولا الذكورية (Berger, 1972)، فهو يُعطيهما على الأقلّ شكلاً مُحدّداً وجديداً، يجمع ما بين اتّفاق استعرائي/ بصبصي، ومجموعةً من الترابطات الأسطورية من فينوس إلى حوّاء وباندورا (Schmitt, 2002). وعندما يُنفِّذ بيكاسو (Picasso)، مثلاً سلسلة رسوماته الجنونية التي تعود إلى ستينيّات القرن العشرين، فهو يتناول من جديد هذا الموضوع التصويري، رافضاً بقسوة هذه القيم والترابُطات. وهكذا نرى جيّداً أنّ تكدُّس الصور هذا، وبعيداً عن أن يُصبح نوعاً من الكليشيهات الجامدة، شكّل على العكس خزّاناً من الطاقة الرمزية.

وعلى امتداد فترةٍ تاريخية قصيرة، اقترح الـ وسترن (ص 161) وهو أحد الأنواع السينماتوغرافية، ليس فقط أنواع روايات وحالات، بل أيضاً أشكال تصرُّفات وحركات تحتلُّ فيها الحركة حيّزاً كبيراً. وقد شكّل وضع المبارزة في أفلام الوسترن (كما في فيلم gunfight) ولأجيالٍ عديدة، أحد المُعطيات الأساسية الخاصة بالعالم الخيالي، التي تمّ تناقُلها بشكلٍ تنافُسي في الألعاب الموجّهة للأطفال (بما في ذلك، في العديد من الألعاب الإلكترونية الموجودة في الأماكن العامة، وذلك قبل أن تُصبح رقميةً). إلاّ أنّها لم تغِب عن عاداتنا الاستيهامية، إلى أن رأيناها بشكلٍ مُختلف في أفلام الفانتازيا البطولية أو الخيال العلمي. وبشكلٍ مُماثل، شكّلت مجموعة الأيقونات رُعاة البقر، التي تقوم على النُزهات على الجواد، واستعمال الأسلحة والوهَق، وارتياد الحانات، والقيام بالمُشاجرات، وحالة المثلية الكامنة، صورةً غير حقيقية بعض الشيء عنها، فمحت آثار أصولها



الحسيّة، وهي مهنة الصبي راعي البقر. وللاقتناع بقُوّة الصورة في هذا المجال، يكفي أن نُلاحق التغيُّرات التي طالت موضة الأزياء الخاصة بهذه الشخصية، ابتداءً من ساقيات الجلد الكبيرة في عشرينيّات وثلاثينيات القرن العشرين، وصولاً إلى السروال المصنوع من الصرج (الجينز) في الستينيّات.

أمام هذه التأثيرات العامة، قد تبدو قُدرة الأعمال الفريدة على فَرض رمزيّات ما، وكأنّها غير مؤكّدة أكثر فأكثر. وفي الاتّحاد السوفياتي، في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، حاول العديد من الفنّانين - من الراسمين، والرسّامين، ومُخرجي الأفلام السينمائية - أن يتخيّلوا أشكالاً بصريّة تتكيّف مع ترقية نوع آخر من المثاليّات، وهو الشيوعية. ويُمكن أن نقول دون أي مبالغة، إنّ أحداً لم يستطع أن يفرض شكلاً واحداً فعلياً. إلاّ أنّ أشهرهم، وهو إيزنشتاين، نجح في بعض "المحاولات" التصويرية التي تبقى مُذهلة - إلاّ أنّ محاولاته في فيلم Octobre، انتهت باعترافه بالهزيمة، وذلك لشدّة النزعة التجريدية الموجودة فيه. وكذلك، تبقى المُحاولات النظامية في تأليف مجموعة أيقونات سوفياتية مُتماسكة التي نجدها عند فيرتوف (Vertov)، مُحاولات معزولة ومزاجية، لم تكُن لها أبداً أي أصداء في المُجتمع. ونذكر من أحد الأمثلة على ذلك، فيلم Enthousiasme (1930) مع توليفه السمعي البصري التجريبي، وإبرازه مظاهر مُدهشة من الستاخانوفيسمية(*) (Aumont, 1996).

الميزة الرّمزية الخاصّة بالصورة

ولكن، حتّى عندما لا تقوم الصور سوى بنقل رمزيّات موجودة

(*) طريقة عمل مُعتمدة في الاتّحاد السوفياتي، تتميّز بتشجيع العمّال وحثّهم على التنافُس لزيادة الإنتاجية.



مُسبقاً، ونشرها نوعاً ما، فهي تضيف إليها قوّةً خاصة. وهنا أيضاً، نتبيّن أنّ حالة الديانة المسيحية، تُزوّدنا بمعلومات حول هذا الشأن.

فصورة المسيح الذي يتمّ تصويره وفق تقليدٍ ثابت - من خلال صورٍ صغيرة يُمكن نقلها مثل الأيقونات، ومن خلال صور كبيرة جداً، مثل الفسيفساء أو الرسوم الجدارية، في قبب الكنائس أو صدورها - (abside) زاخرة بالمعاني من الناحية اللاهوتية، إلاّ أنّ فاعليتها الخاصة تكمن وبشكلٍ شبه كامل في طبيعتها كصورة. (ص 155). وكُلّ "بورتريهات" المسيح هذه، تستعمل نوعاً من "تأثير الصورة المأخوذة عن سطح قريب (gros plan)" قبل أن يتمّ إيجاد المُصطلح، وذلك من خلال التلاعُب بالعديد من الخصائص مثل الجهة الأمامية وخصوصاً تقنية التكبير (الحقيقي أو الخيالي). ولا شكَّ في أنّ هذه البورتريهات استمدَّت قوتّها من الإيمان الذي استُقبلت به، إلاّ أنّ جهاز الصورة لم يكُن غريباً.

ومن الواضح اليوم أنّ التأثير الرمزي الذي تولّده الأيقونات أصبح ضئيلاً جداً نوعاً ما، في مُجتمعٍ لم تعُد فيه المسيحية على علاقةٍ مُباشرة مع السُلطة السياسية. وما زالت هذه الوجوه التي لم نعُد نرى فيها الألوهية، تُؤثّر في المُشاهد الذي يراها، حتّى إنّها تُدهشه، في بعض الأحيان، كما هي الحال في بعض صور المسيح لدى الرومان، وهي كبيرة، وتُظهر نوعاً من القسوة (الصورة التي رسمها تاهول (Tahull)، في كاتالونيا مثلاً). ومن الظواهر المُشابهة في القرن العشرين، صور وجوه قادة السياسة التي استُعمِلت في إطار حملة دعائية في الدولة (ص 148). فقد كانت الوِضعة الأمامية والطابع الضخم اللذان ترتكز عليهما، يُعيدان تماماً الطابع الموجود في صور المسيح في الأيقونات. إلاّ أنّ هذه الصور التي كانت تُعرَض بشكل لافتات وتُحمَل خلال الاحتشادات الشعبية، ـ تعني أيَّ



شيء، عدا الميزة الاستثنائية التي تتحلّى بها الشخصية المُمَثِّلة - ولكن يُمكن أن تصِل إلى حَدّ الإيحاء بطابع يتخطّى القُدرة البَشَرية، وهو شبه إلهي، كما ما زلنا نراه اليوم في كوريا الشمالية مع إيل كيم (Kim) الأب والابن. (إنّ علاقة الموازاة التي أقيمت مع الأيقونة يُمكن أن تتواصل إلى أن تبلُغ بعض الأحداث المُرتبطة بمُحاربة الأيقوناتي التي عقبت سقوط النظام السوفياتي).

وتمّ التطرُّق إلى التعظيم في الرمزية أيضاً مع الصور المُتحرّكة، إلاّ أنّ هذا الأمر حظي بنسبة نجاح أقل. وهذا لا يعني أنّ الأنظمة التوتاليتارية لم تكُن تسعى إلى استعمال قوّة السينما النفسانية كسبيلٍ للدعاية (ونتذكّر في هذا السياق جُملة لينين (Lénine) التي يؤكّد فيها أنّ السينما هي "بالنسبة إلى [الشيوعيّين] الفنّ الأهم" بسبب تأثيرها على الجماهير). ولكنّ التجربة أظهرت أنّ ما تحمله السينما في ما له علاقة في إنتاج الرموز، هو، في أفضل الأحوال محصورٌ في الزمن. وتجدُرُ الإشارة إلى أنّ الأفلام التي تمَّ إنتاجها في الصين الماوية في حوالى سبعينيات القرن العشرين، وخصوصاً "أوبراهات بيكين التي تحمل مواضيع ثورويّة" كانت منظّمة ضمن أساليب وذلك من دون أي مُراعاة، في كُلّ المجالات، من السيناريو (من دون أي فوارق بين الجيد والسيّئ)، مروراً بالحركات (الراقصة، والمُعبِّرة بشكلٍ حيوي، والمُرمَّزة إلى حدٍّ كبير)، وصولاً إلى تصوير الأفلام (Filmage) (الأسطُح العريضة، والألوان الأنيقة). ولا شكّ في أنّها كانت مجموعةً من الأيقونات التي يسهل مُلاحظتها، وكانت مُتكرِّرة بشكل كافٍ لتصل إلى هدفها، وتشكّل صوراً بسيطة. ولكن مع المُصيبة السريعة التي ألمّت بالشخصية السياسية التي روّجتها، سُرعان ما توقّفت صناعة هذه الأفلام. وقد أصبحت صورها في عصر ما بعد الحداثة، مادّة استُعملت مرّةً ثانية، أو مادّة استشهاد من بين موادّ



أخرى. ومن المُرجّح أنّه وإنْ لم تكُن الصورة المُتحرّكة تعكسُ بالوضوح نفسه الصورة الجامدة، رموزاً اجتماعية، فذلك لأنّ جهازه الوحيد الذي تمّ تأكيده في القرن العشرين، أي السينما، كان مُرتبطاً بشدّة بقصّة الخيال والرواية، ولم يكُن يؤدّي إلى إنتاج "الأيقونات" المُتكرِّرة والمُقولبة. وقد رأينا ذلك جيداً مع ستالين: والأمثلة على ذلك كثيرة، ونتبيّنها من خلال أفلام ثلاثينيّات وأربعينيات القرن العشرين التي تُظهر شخصه (وهذا الدور يؤدّيه عامةً ميخائيل غيلوفاني (Michaïl Guélovani))، والقوّة النموذجية الأصلية في هذه الصور هي أدنى بكثير من البورتريهات العملاقة (Bazin, 1950).

4. الصورة كمُستند

إنّ مُصطلح المُستند مُبهمٌ بعض الشيء، وهو يُشير ودون دقّة إضافية، إلى كُلّ نتاج بشري يهدف إلى حفظ المعلومات، ونقلها، ولا يُفيدنا بشيء مبدئياً حول السند المادي لهذا النتاج البشري، ولا شكله (نص مُدوَّن على ورقة، ملف إلكتروني، صورة، فيلم...).

وهذه الوظيفة التي تقوم على التزويد بمعلومات حول الواقع يُمكن أن تُميّز كُلّ صورة تقريباً. فالصورة الشديدة الرمزية، مثل الأيقونة، تتمتّع بقيمةٍ توثيقية قليلة جداً، أو غير مُباشرة، وذلك لكونها لا تحمل في المبدأ، سمة الحقبة التي صُنعت فيها - إلاّ أنّها تُشكِّل تقريباً الاستثناء الوحيد. ولنبقى في مجال الرسم، إنّ الرسومات التي تتناول موضوعاً مُقدَّساً في الحضارة المسيحية، لا تُفلِت من موضة الأزياء؛ ذلك أنّ الأزياء الموجودة في مشهد صَلب تمَّ رسْمه في القرن الثالث عشر، ليست هي نفسها الموجودة في المشهد نفسه، الذي تمّ رسمه في القرن السادس عشر؛ فالأكسسوارات تختلف. كما تنعكس أيضاً مفاهيم العالم السائدة، والمعلومات العلمية، بطريقة غير مُباشرة، حتّى في صورة تحمل هذا



القَدر من الرموز. ونتبيّن ذلك أكثر مع الصورة الفوتوغرافية التي تُسجّل بشكلٍ أوتوماتيكي كُلّ أنواع التفاصيل الخاصة بالهندسة، والحياة المدنية، والاجتماعية، والتصرُّفات، واللباس، وحتّى الحركات. وغالباً ما قيل في الأفلام التي تحمل موضوعاً تاريخياً، إنّها تُشكّل نوعاً من المُستندات التي تُفيدنا بمعلومات حول الحقبة التي أُنجِزت فيها، أكثر منها حول الحقبة التي تُمثّلها. وبشكلٍ عام، يُمكن أن نعتبر أيّ فيلم يُشكّل "وثائقياً" حول تصويره الخاص" وذلك وفق تعبيرٍ يُكرَّر في أغلب الأحيان (قد يكون صاحبه إيريك رومير (Eric Rohmer)).

والصورة (في المعنى الذي ينحصر فيه هذا الكتاب) تحمل إذاً معها قيمةً مُستندية، لا يُمكن الاستغناء عنها جزئياً، إلاّ أنّها مُتغيّرة. ولنأخُذ مُجرَّد مثالٍ قديم، إنّ البشارة بريشة ميرود (Mérode) (حوالى 1420 ـ 30) تحتلّ ثلاثَ لوحات، يمثّل جانحها الأيمن شخصيةً، على الأرجح أنّها القدّيس يوسف، المُنشغل في قدْح الثقوب في لوحة خشب. وهذه الحركة، وهذا النوع من العمل، اللذان قد يفهمهما المُعاصرون، لم نعُد نفهمهما نحن اليوم، أقلّه من دون عمل أيقوني، كما أنّ مؤرّخي الفنون البحّاثة (Shapiro, 1945; Panofesky, 1953; Arasse, 1992) لم يتوصّلوا إلى إقرار ما إذا كان هذا الشيء مصيدة فئران، أو عُلبة طُعم للصيد، أو مدفأةً صغيرة. ويُمكن حتّى لصور حديثة أكثر، أن تكون مُلغَزة، وتستلزم معلومات حول طبيعة ما نراه. وفي فيلم Ordet (Dreyer, 1955)، أعيد تشكيل المساحة الداخلية الخاصة بمزرعة دنماركية كبيرة من عشرينيّات القرن العشرين، وذلك بكُلّ دقة؛ وهكذا، كنّا نجد على الحائط عدداً مُعيّناً من الأدوات المُعلّقة التي يصعُب التعرُّف إليها: ويُمكن إذا عرفنا بوجود مُدفِئة فراش، أن نتعرَّف إلى هذا النوع من الأدوات، إلاّ أنّ البارومتر أو ميزان الحرارة يُقاومان عمليّة التعرُّف تماماً، ويستلزمان



مثلاً مُراجعة الموسوعات المصوّرة في تلك الحقبة، أي اللجوء إلى طريقة قريبة من عمليّات بانوفسكي أو شابيرو.

تزوّدنا الصورة بالمعلومات، وهي تؤدّي هذه المهمّة بقوّة إقناع، لأنّها تُظهر الغرض الذي تُفيدنا بمعلوماتٍ حوله، كما أنّها تُظهره بطريقة قريبة من الواقع. إلاّ أنّ قوّة الإظهار هذه تستلزم قوّةً وصفيةً قليلة؛ فلا يُمكن للصورة، بنفسها، أن تصف أو تُفسِّر، لأنّها لا تملك فئات لغوية (worth, 1975). والصورة مُستنداً أخّاذاً، لها قوّة الفورية، ولكنّها لا تُشكِّلُ أبداً بنفسها تفسيراً ما: لا بُدَّ من وجود "طريقة استعمال ما" بجانبها.

1.4 المرآة والخريطة

بمعنى آخر، يُمكن أن نقول إنّ الصورة هي مُستند بحيث إنّها تُعطي صورةً مُشابهة عن الواقع، والسؤال يقوم على معرفة إلى أيّ مدى يُمكن أن تحمل أيضاً معلومات مُجرّدة أكثر. في الواقع، هي ليست بشكلٍ عام تمثيلٌ مُزدوج مَحض عن الهيئآت المرئية، وتُبيّن - وخصوصاً الصورة المصنوعة يدوياً، حيث تظهر النيّة بشكلٍ بديهي أكثر- قصدية تفسيرية بشأن هذا الواقع. ما اقترح غومبريش (1974) طرحه من خلال رمزٍ ما بالتعارُض بين الخارطة والمرآة (Mirror and Map) فيُميّز مظهراً مزدوجاً من التماثُل الصوري[3] (iconique):

- جانب المرآة: والتماثُل يُضاعف بعض عناصر الواقع المرئي؛ فممارسة الصورة التصويرية يُمكن أن تكون تقليداً للصورة التي تتكوّن

---

(3) لا تملُك اللُّغة الفرنسية صفةً مُكوّنة ابتداءً من الجذر اللاتيني image، ولا بُدّ لها من اللجوء إلى هذه الصفة المُشتقّة من أصل يوناني، والتي من سيّئاتها أنّها توحي بمعنى كلمة icône (أيقونة). وأحدّد أن صفة "iconique" تعني فقط "ما يختصّ بالصورة" أو "ما هو في الصورة".



بشكلٍ طبيعي على سطح مياه، أو على زُجاج، أو على معدن مصقول؛

ـ جانب الخريطة: يمُرُّ تقليد الطبيعة بترسيمات متعدِّدة: ترسيمات ذهنية، مُرتبطة بكُليّات تهدف إلى جعل التمثيل أكثر وضوحاً من خلال تبسيطه، وترسيمات فنيّة ناشئة عن التقاليد التي تُجمِّدها... إلخ.

أمّا المرآة، فلها أصلها الطبيعي؛ ففي العالم الحسّي، ثمّة العديد من الأسطُح التي تعكس الأشعّة، وأوّلها سطح المياه الراكدة. فالمرآة المُسطّحة تماماً تُعطي صورةً بصرية مُحدّدة لكُلّ غرضٍ ينعكس من خلالها، وهذا النوع من التحديد بالذات حَثّ على القيام بأبحاث حول طرق تقنية أكثر إتقاناً لإنتاج صور بشكلٍ اصطناعي (Melchior - Bonnet, 1994). كما أنّ هذه الدقّة بالذات، هي التي جعلت منها في الغرب، من خلال قصّة نرسيس (Narcisse)، أحد الأصول الأسطورية التي يُنسَب إليها الرسم، والتي توازي، في الصورة المرسومة على الورق، أو على اللوحات، ما شكَّل دوماً أحد المثاليات المُمكنة: المُحاكاة الدقيقة (ص 266).

وهذه الدقة بالذات، غالباً ما تمّ التماسها كونها الحالة "التامة" التي يُمكن أن تصل إليها الصورة، والتي غالباً ما تُمثّلها مختلف المؤسّسات الأكاديمية على أنّها نوعٌ من المثاليات. ولكنّ مفهوم التشابه التام يصعُبُ في العُمق تفسيره بدقّة، كونه يفترض وجود أصباغ تترسَّب على سناد ما، تهدف أيضاً إلى خلق، تأثير مُمتع للعين. عندما دخل شاردان (Chardin) الأكاديمية عام 1728، وضع اثنين من أعماله بكُلّ حنكة عند مدخل الصالة، من دون أي إنذار سابق، وحُكم المؤيّد استثنائياً الذي حصل عليه كان معزوّاً إلى "الإخراج" المُدهِش الذي قام به، كما إلى المزايا الإيمائية الملحوظة في لوحتيه La Raie و



Le Buffet اللتين تقتربان من إنتاج وهم مُفتعل (ص 65). أمّا بالنسبة إلى التصوير الفوتوغرافي، فقد أثار اختراعه دهشة مُعاصريه، كما تشهد على ذلك رسالةٌ مشهورة كتبها العالم الألماني همبولت (Humboldt)، الذي ذُهل لفكرة أنّه أمام مشهدٍ باريسي، يُمكن أن نعُدّ تقريباً عيدان القش على سيّارة (Recht, 1998).

وقد بلغ هذا الذهول أمام دقّة التقليد أوجَهُ مع الشغف بالصور المُخادِعة التي راجت جداً في أوروبا بين عام 1500 و 1800 (Dars, 1979). وكما تُشير إليه التسمية، يقوم الأمر على تقديم صورة تجعلنا نشعر وكأنّنا أمام جزءٍ من الواقع، وليس أمام نتاج بشري. وقد أظهر العديد من الرسّامين براعةً ملحوظة في هذا المجال. ولكن، وأيّاً تكُن البراعة المبذولة في رسم لوحةٍ ما، فهي لا تنجح في خداع العين الحُرّة في حركاتها؛ فالصور المُخادعة لا تعمل إلاّ بفضل عملية إخراجية ما، أو أكثر من ذلك، بفضل تفعيل جهاز خاص. فعلى سبيل المثال، يجب منع المُشاهد من الاقتراب من الصورة، أو يجب أن نقدّمها له في حُجرة شبه مُظلمة؛ أو اللعب على عُنصر المفاجأة، في تركيز الخيال على عُنصر ذات أهمية صغيرة في الصورة، لا نُعيره اهتماماً منذ الوهلة الأولى؛ وهذه هي حال العديد من الصور المُخادعة التي تُقدّم صورةً نصف مُختبئة بواسطة ستار (الذي، وإنْ تفحّصناه عن قُرب، يتّضح أنّه أيضاً مرسوم [ص 66])، كما هي حال العديد من اللوحات المُحاطة بإطار، يتضّح، أنّه مرسومٌ هو أيضاً.

في الواقع، إنّ الصورة ليست مُستقّلةً أبداً عن الجهاز الذي يُقدّمها (وخصوصاً إطارها [ص 105])، ولا نُصادف الحالة المثالية المُجرّدة من التشابه التام إلاّ بشكلٍ نادر، في الواقع. والصورة لا تنفَكّ أبداً في أن تظهر لنا كصورة، أي كنتاج بشري مشحون بالنوايا. وبالتالي، فهي لا تتصرَّف في أغلب الأحيان حقاً كمرآة، فتُظهر



الجُزء التوافقي في ما تُقدّمه: فهناك دوماً "خريطة في المرآة". فتقليد الطبيعة المُتعمّد يفترض دوماً رغبةً في الخلق مُصاحبة لرغبة النقل (وهي تسبقها دوماً)، ويمرُّ هذا التقليد دوماً عبر مفردات خاصة بالرسم (والصورة الفوتوغرافية، والسينما) مُستقلّة نسبياً. وهكذا نفهم مثلاً مقولة أنّ: "العالم لا يُشبه اللوحة شبهاً تامّاً قط، فيما يُمكن للوحة أن تشبه العالم". (غومبريش): ففي اللوحة يتشكَّل مظهر العالم هذا، ويتعدَّل من خلال ترسيمات لها وظيفة تثقيفية. والفن هو أيضاً "ما يُعلّمنا النظر".

في تفسير الخريطة الأكثر شيوعاً، الجغرافي أو الطوبوغرافي، تُشكّل الخارطة تمثيلاً من نوعٍ آخر مُختلف تماماً. أيّاً تكُن قصديّة الخارطة - إتاحة إمكانية النشر، وتلخيص حالة سياسية أو اقتصادية، الإشارة إلى نقشٍ ما... إلخ. فهي نوعٌ من التمثيل الذي يبتعد عن المرآة بطريقتين على الأقلّ: **1** ـ وهي توازي في معظم الأحيان تقريباً مشهداً عمودياً فوق الأرض التي يتمّ تصويرها. **2** ـ هي تُبدِل السمات المرئية في النموذج بسمات أخرى توافقية. وهذه الصفة الثانية مُهمّة إلاّ أنّها لا تستلزم تعليقات طويلة: في الواقع، ابتداءً من الساعة التي يتمّ فيها تطبيق اتّفاق ما، ندخُل في نظام سيميائي بسيط، لا يستلزم سوى أن يتقبّل المُتلقّي هذا الاتّفاق ويعترف به. ولا تُشبه خريطة الطريق المشهد الذي نراه أمامنا، إلاّ أنّها تتيح الاستدلال إلى قريةٍ ما، أو طريقٍ ما، أو حتى إلى منزل ما، في حال كانت مُفصّلةً، والاستهداء إلى الوجهة الصحيحة في الواقع. فخريطةٌ للتبادلات الاقتصادية بين الشمال والجنوب، لن تجعلنا "نرى" شيئاً بالمعنى الصحيح للكلمة، لكنّها تُعطينا فكرة عن بعض الوقائع المُجرَّدة والمُركّبة من جهة أخرى، والتي يصعُب التفكير فيها. (ولكن مع هذا المثال الأخير، نبتعد كثيراً عن الصورة بمعناها المقصود في



هذا الكتاب). وفي زمن قديمٍ أكثر، حيث كان رسم الخرائط صعباً أكثر، كانت تربطها مع الصّورة الواقعية التي تنقل المظاهر علاقةٌ مركّبة: فقد كانت تُشكّل في الوقت عينه، العُنصر المُضاد، والعُنصر المُكمّل. كما شكّلت بدورها أغراضاً تمّ تصويرها بشكل مُتكرِّر، كتكريمٍ من المرآة لصورتها المقلوبة (Alpers, 1984; Stoichita, 1999).

إنَّ الميزة الأولى جديرة بالمُلاحظة أكثر، وفي الواقع، كُنا نجد "خرائط" طوبوغرافية تُقلّد مشهداً ماثلاً أو تنقُله، وكأنّه مأخوذ من قمّة أحد الجبال؛ إلاّ أنّ مثل هذه الخرائط، التي قد تكون أقرب إلى التجربة البصرية، قلّما تكون مُريحةً في الاستعمال (وهي، ومن بين أمور أخرى لا تسمح بتقدير المسافات). ويعود اختراع الخريطة بمعناها الحديث إلى حقبة كان من المُمكن فيها على الأقل تصوُّر احتمال أخذ مشاهد من فوق، وفق المحور العمودي وما يعنيه ذلك، وهذا في غياب القدرة الحقيقية على القيام بهذا الأمر- أي إلى الحقبة التي بدأت تتوافر فيها معلومات دقيقة نوعاً ما، حول شكل الأرض. ولم يُسمَح باستعمال تقنية تصوير المشاهد من فوق إلاّ بعد فترةٍ متأخرة جداً، وبعد مرور وقتٍ طويل على إنجاز خرائط طوبوغرافية دقيقة، من خلال مناهج غير مُباشرة (هندسية بشكلٍ مَحض). كما كانت الصور الفوتوغرافية الأولى، وأكثر من ذلك، الأفلام الأولى المأخوذة من مناطيد أو طائرات، صوراً مُذهلة تخلط ما بين المرآة والخارطة بشكلٍ يثير الاضطراب (Castro, 2008). وباتت هذه التجربة سخيفةً منذ ظهور الصور المأخوذة عبر الأقمار الصّناعية، ونشرها بشكلٍ كبير على الإنترنت - إلاّ أنّه يبقى من المُدهش مُقابلة مشهد مكانٍ مأخوذ وفق المحور العمودي، وتصويره بالشكل الاتّفاقي من خلال الخريطة.



خريطة (مُبسَّطة)، صورة فوتوغرافية (من خلال مُكبِّر)،

تصميم من خلال مقاييس: ثلاثة تمثيلات للأرض نفسها

(Objective Burma للمُخرج راوول والش (Raoul Walsh)، 1946).

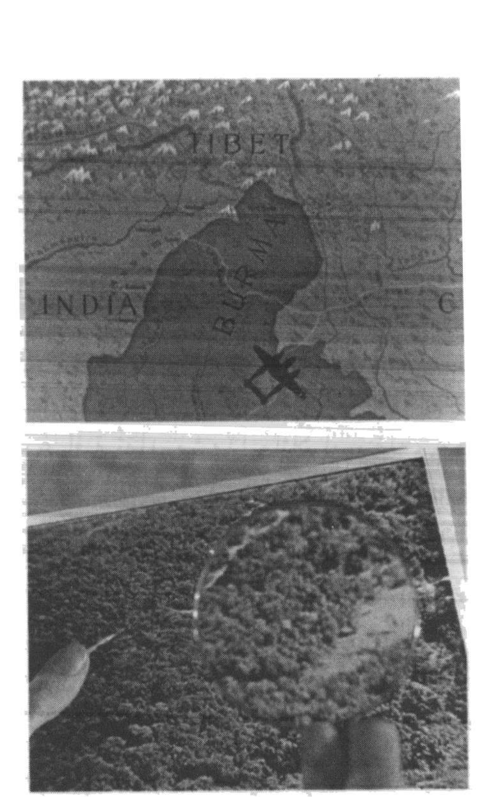
2.4 القيمة التوثيقية في الصورة

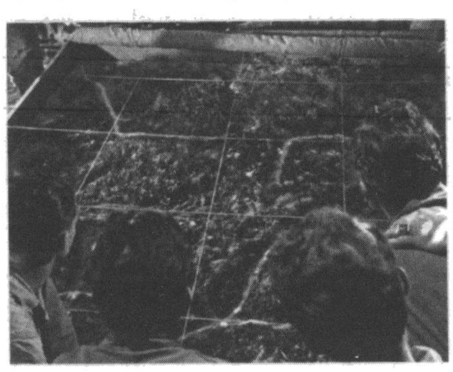
وتفترض العديد من استعمالات الصور المُماثلة في المُجتمع أنه، وإن لم تكُن مُختلطة مع المُشار إليه (وهذا ما يحدث نادراً)، فهي على الأقل تُعتبر وكأنّها تُعطي أثراً موثوقاً به عن الواقع. فالصور الفوتوغرافية أو تسجيلات الفيديو يصعُب في بعض الأحيان قبولها كدليل أمام المحاكم، ولكنها تُشكِّل على الأقل بعض الإشارات. كما أنّ تقديم الصور الوثائقية من خلال شاشة التلفزيون، يقوم في حدِّ ذاته على اقتناع راسخ لدى المُشاهد، في أنّنا نُريه صورةً غير مُشوّهة، على الأقل من الناحية البصرية (لأنّ الكُلَّ يعرف اليوم أنّ تسلسُل الصور يؤدي دوراً كبيراً في إيصال معنى الفيلم). وكذلك تستمدُّ صورة الهواة معناها من قوّة الرابط شبه الأوتوماتيكي بين الصورة التي يتمّ الحصول عليها، والمُشار إليه الشخصي الذي تنقله؛ كما أنّ هذه الصورة "الفقيرة" (لأنّها تافهة) هي التي تُثير ومن دون شك، أكبر قدر من التأثُّرات الأوّلية والتأثيرات على الاعتقاد.

التماثُل وحدوده

يُمكن أن يبدو هذا الاعتقاد بتماثُل الصورة المُماثلة غريباً، فيما أنّه وفي موازاة ذلك، أثار تاريخ صور اللوحات المرسومة، منذ قرنٍ واحد، وعياً مُتزايداً بوجود طابع اتّفاقي في كُلّ صورة. وقد أنتجت الإيحائية، والتقسيمية (divisionnisme)، والتعبيرية، والتكعيبية، والمُستقبلية (futurisme)، صوراً تصويرية، ولكن وفق اتّفاقات مُختلفة تماماً عن القوانين الكلاسيكية التي سنّها ليوناردو. ويمكن في طبيعةٍ ميتة مُصوّرة وفق معايير التكعيبية التحليلية، أن نتبيّن قيثارةً، وإبريق شاي، أو جريدة، ولكن في الوقت نفسه الذي "نرى" فيه هذه الأغراض - نحن نرى - وبشكلٍ فوري أكثر من دون أي شك - الاتّفاق اللازم التي تجعلنا نراها: يجب أن نتقبّل رؤيتها "مُشوّهةً"







خريطة (مُبسَّطة)، صورة فوتوغرافية (من خلال مُكبِّر)،

تصميم من خلال مقاييس: ثلاثة تمثيلات للأرض نفسها

(Objective Burma للمُخرج راوول والش (Raoul Walsh)، 1946).



2.4 القيمة التوثيقية في الصورة

وتفترض العديد من استعمالات الصور المُماثلة في المُجتمع أنه، وإن لم تكُن مُختلطة مع المُشار إليه (وهذا ما يحدث نادراً)، فهي على الأقل تُعتبر وكأنّها تُعطي أثراً موثوقاً به عن الواقع. فالصور الفوتوغرافية أو تسجيلات الفيديو يصعُب في بعض الأحيان قبولها كدليل أمام المحاكم، ولكنها تُشكِّل على الأقل بعض الإشارات. كما أنّ تقديم الصور الوثائقية من خلال شاشة التلفزيون، يقوم في حدِّ ذاته على اقتناع راسخ لدى المُشاهد، في أنّنا نُريه صورةً غير مُشوّهة، على الأقل من الناحية البصرية (لأنّ الكُلَّ يعرف اليوم أنّ تسلسُل الصور يؤدي دوراً كبيراً في إيصال معنى الفيلم). وكذلك تستمدُّ صورة الهواة معناها من قوّة الرابط شبه الأوتوماتيكي بين الصورة التي يتمّ الحصول عليها، والمُشار إليه الشخصي الذي تنقله؛ كما أنّ هذه الصورة "الفقيرة" (لأنّها تافهة) هي التي تُثير ومن دون شك، أكبر قدر من التأثُرات الأوّلية والتأثيرات على الاعتقاد.

التماثُل وحدوده

يُمكن أن يبدو هذا الاعتقاد بتماثُل الصورة المُماثلة غريباً، فيما أنّه وفي موازاة ذلك، أثار تاريخ صور اللوحات المرسومة، منذ قرنٍ واحد، وعياً مُتزايداً بوجود طابع اتّفاقي في كُلّ صورة. وقد أنتجت الإيحائية، والتقسيمية (divisionnisme)، والتعبيرية، والتكعيبية، والمُستقبلية (futurisme)، صوراً تصويرية، ولكن وفق اتّفاقات مُختلفة تماماً عن القوانين الكلاسيكية التي سنّها ليوناردو. ويمكن في طبيعةٍ ميتة مُصوّرة وفق معايير التكعيبية التحليلية، أن نتبيّن قيثارةً، وإبريق شاي، أو جريدة، ولكن في الوقت نفسه الذي "نرى" فيه هذه الأغراض - نحن نرى - وبشكلٍ فوري أكثر من دون أي شك - الاتّفاق اللازم التي تجعلنا نراها: يجب أن نتقبَّل رؤيتها "مُشوّهةً"



(ص 257). بمعنى آخر، نحن نرى أغراضاً مُمثّلة، ولكن وفق معيارٍ يبتعد عن المعيار التماثُلي - وهذا ما قد يؤدّي إلى تأكيد هذا المعيار في نهاية المطاف.

وانطلاقاً من هذه المقدّمة المنطقية، استنتج تيّار نظري كبير من ستينيات وسبعينيات القرن العشرين أنّه ما من سببٍ لتفضيل التماثُل بشكله "الفوتوغرافي" ذلك أنّه يُمكن أن يكون جُزئياً أو أن يخضع لاتّفاقات مُتنوّعة جداً. وبالنسبة إلى بعض المنظّرين، يُعزى تفضيل هذا المعيار الذي يقوم على الدقّة في التماثُل إلى سبب وحيد وهو أيديولوجي محض، يخضع لتحديدات تاريخية؛ في الواقع، إنّ الصورة الفوتوغرافية بذاتها ليست فقط بصمةً عن الواقع، (Krauss, 1990). يبدو أنّ المقارنة مُفيدةٌ في هذا السياق: في الواقع، هناك الكثير من المجتمعات التي لم تتصّل فيها أغلبية الصور بالتماثُل "الفوتوغرافي"، بما فيها حضارات متطوّرة جداً، تحتلُّ فيها الصورة حيّزاً مُترفاً في المجتمع، مثل الصين أو اليابان. إضافةً إلى ذلك، يُمكن تعديل التمثيل الفوتوغرافي نفسه من خلال العمل على بعض الثوابت البصرية (العدسيّات، والمصافي) أو الكيميائية (البكرات)، واليوم أكثر من ذي قبل، بوجود مُعالجة الصورة الرقمية بواسطة المعلوماتية.

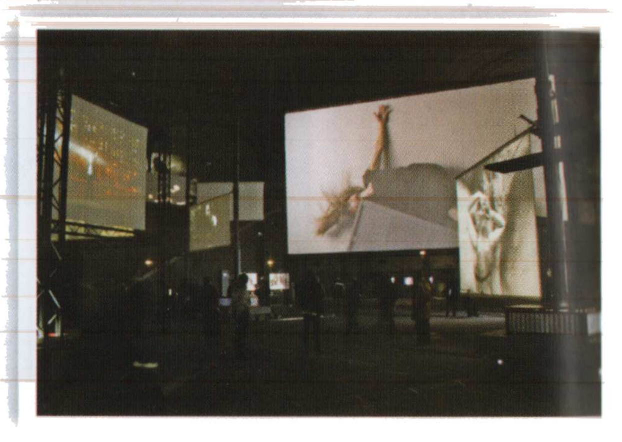
بيد أنّه يُمكننا أن نعتبر على مثال غومبريش، أنّ ثمّة اتّفاقات طبيعية أكثر من غيرها، وهي تلك التي تلعب على خصائص النظام البصري. في الواقع، لطالما سعت الصور التمثيلية إلى تقليد خصائص الرؤية الطبيعية - ولكن بنجاحات متنوّعة؛ ذلك أنّه يُمكن نقل الحركة نفسها تقريباً في بعض الصور (ص 30). ويرتكز المنظور الخطّي الذي يعتمده الرسّامون والمصوّرون على إجراءات هندسيّة شبيهة بالعمليات التي تحدُث في العين، إلاّ أنّها لا تولّدُ وهماً بهذا



معرض للصور



مجموعةٌ مُكدّسة من اللوحات المرسومة: L'Archiduc Leopold Wilhelm dans sa galerie (دايفد تونييه David Teniers) الأصغر، حوالى سنة 1647).



مجموعة مُكدّسة من صور مُصوّرة من خلال الفيلم: Dans la nuit, des images باريس، 2008.



تفرقة المساحات (La ségrégation des espaces): صورة لكارتييه - بريسون (Cartier Bresson) في معرضٍ في الهواء الطّلق، بارك دو سو (Parc de Sceaux)، 2008.



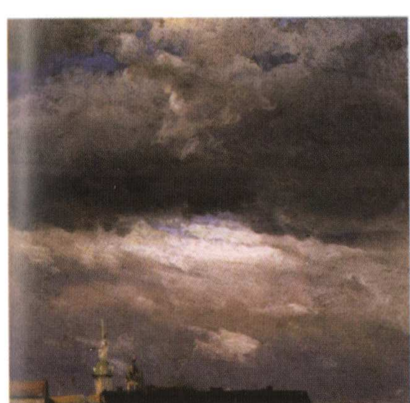


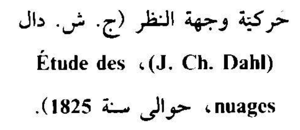
الصورة وتأطيرها (Un américain à Paris، فسانت مينيلي (Vincente Minnelli)، 1951).





إزالة تأطير الصورة وتقنية تلاعُبِ على الحرف السُفلي (عطيل (Othello)، أورسون ويلليس (Orson Welles)، 1952).



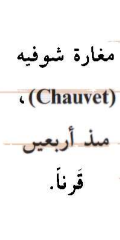


حَركيّة وجهة النظر (ج. ش. دال (J. Ch. Dahl)، Étude des nuages، حوالى سنة 1825).

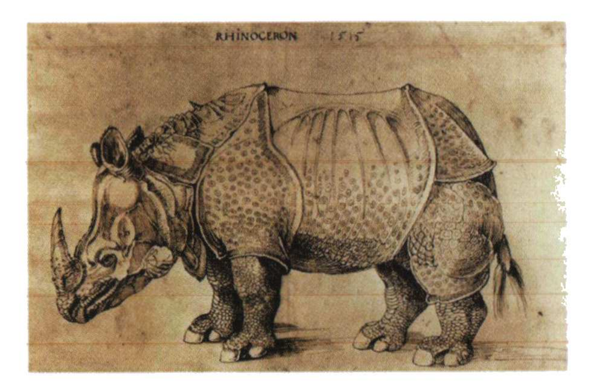


نُسخٌ مُقلّدة: مُراقبة وأحكام مُسبقة - ثلاث صور لحيوان وحيد القرن.



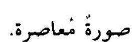


مغارة شوفيه (Chauvet)، منذ أربعين قرناً.



ألبريخت دورير (Albrecht Dürer)، 1515.





صورةٌ مُعاصرة.



المنظور المؤقلم (perspective naturalisée): Vue des toits, effet de neige (غوستاف كايبوت (Gustave Caillebotte)، 1878)



المنظور الأوتوماتيكي (perspective automatique) في الصورة الفوتوغرافية: Meule de foin (فوكس تالبو (Fox Talbot)، حوالى سنة 1845).



المنظور، وخصوصاً المُفخّم (perspective accentuée) منه، يُشكّل أيضاً أداةً إخراجية مُعبّرة (عطيل (Othello)، أورسون ويلليس (Orson Welles)، 1952).

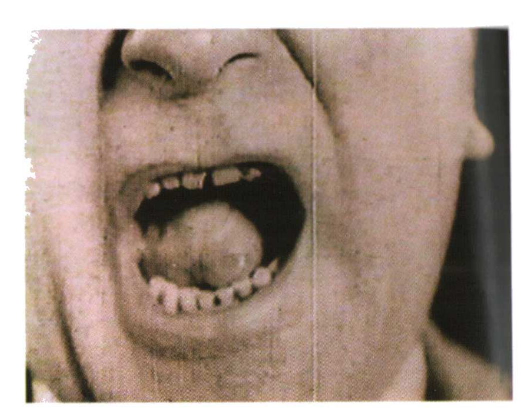
ملم اللمس (haptique)، علم البصريات؛ الرؤية من مسافة قريبة، الرؤية من مسافة بعيدة.



تحديد العناصر القريبة والبعيدة من خلال الخط، الاستدلال بواسطة شبكة، وجود أداة بصرية (Secret Agent، ألفريد هيتشكوك (Alfred Hitchcock)، 1936).

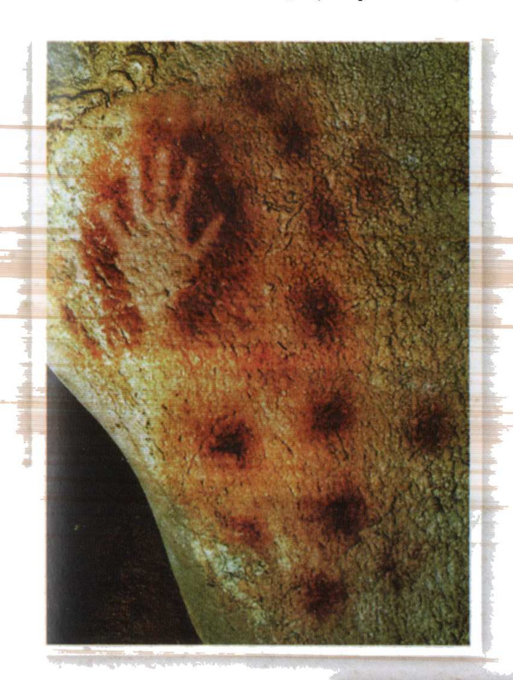


...د الصور المنقوشة الرؤية اللمسية بشكلٍ نموذجي - ...ال التي ترى قبل كُلّ شيء ...سطح الصورة، وتُقلّل من أهمية تأثير المنظور (نقش تمّ رسمه ونحته في موقع روك أو سورسيي (Roc-aux-sorciers).

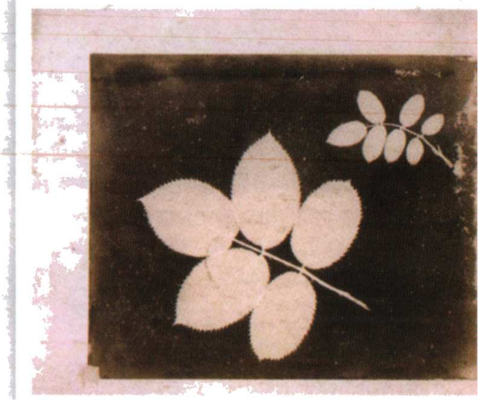


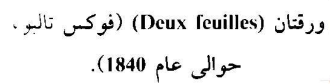


وتُشكّل أيضاً الصورة المأخوذة عن قُرب في السينما (ونادراً في فن التصوير الفوتوغرافي)، أحد الأشكال النموذجية الخاصة بالعلم اللمسي (هانس ريختر (Hans Richter، Rennsymphonie، 1926).

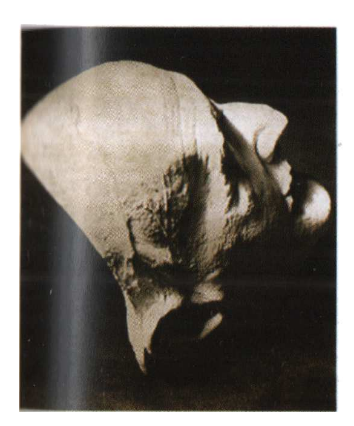


اليد بصورةٍ سلبية، بيش ـ ميرل.

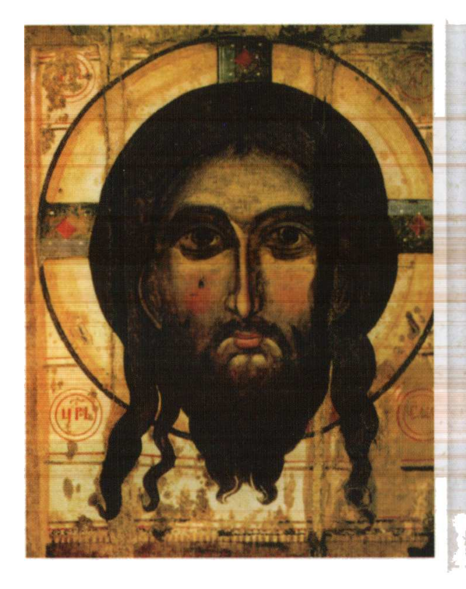




ورقتان (Deux feuilles) (فوكس تالبو، حوالى عام 1840).

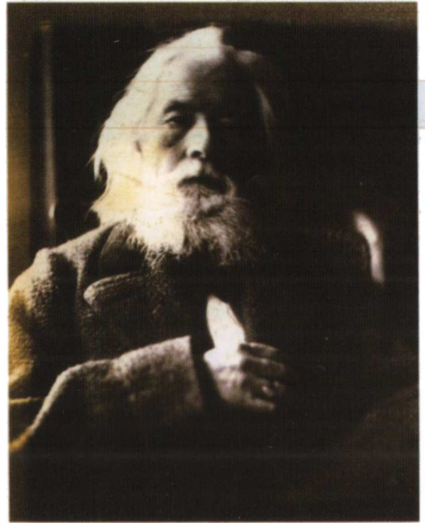


قناع الموت للمؤلّف لويس فيرن (Louis Vierne) (1937).



المنديليون، مصوَّرٌ على أيقونة (القرن الرابع عشر).

...ريه من الفيّوم (حوالى 300): أساس الشكل.





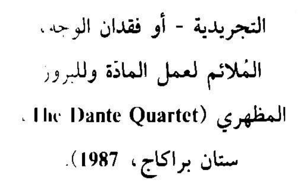
البورتريه الإنساني: تّم تصويره فوتوغرافياً (تشارلز هاي كاميرون (Charles Hay Cameron) صوّرته جوليا كاميرون (Julia Cameron)، 1864) ونُقش (بورتريه ذاتي لرامبرانت، 1630).





صورة شهيرة (La cène
لـ ليوناردو دا فينشي
((Léonard de Vinci)
أعيدت إلى هياكلها البصرية
الأكثر ترسيميةً (Salomé،
كارميلو بيني، 1972).




التجريدية - أو فقدان الوجه،
المُلائم لعمل المادّة وللبروز
المظهري (The Dante Quartet،
ستان براكاج، 1987).



«Vénus» لـ لوسيل (Laussel): التشارُك
في الجوهر (consubstantialité) بين
الصورة والمادّة.



الكمال (ص 22، ص 63). أمّا بالنسبة إلى اللون، فلطالما شكّل نُقطة الضّعف في تماثُل الصور، ولم تُعطِ أيّ صورةٍ، في هذا المجال، تمثيلاً وفيّاً حقاً، وخصوصاً لأسبابٍ تتعلّق بفرق القوام. بشكلٍ عام، ليس من العبثي أن نعتبر أنّ بعض الاتّفاقات ثابتة أكثر من غيرها من ناحية الطبيعة، وأنّ استقبال المنظور كعنصر من التمثيل التماثُلي على سبيل المثال، يتمّ بشكلٍ فوري أكثر، وبانتشارٍ عالمي أكبر، مقارنةً مع اللون.

وتُشكّل المرآة النموذج الطبيعي الخاص بالتماثُل وبالـ mimésis (النسخة المُقلّدة) (مُصطلحٌ من اليونانية القديمة ويعني "التقليد/المُحاكاة"). فهي تخلُق تماثُلاً قوياً لدرجة أنّه غالباً ما يُعتبر شبه سحري. وبين العالم الموجود أمام المرآة، وذلك الموجود فيها، يكون التطابُق مُطلقاً، نُقطةً بنُقطة، وحركةً بحركة، وهذا ما يؤدّي في بعض الأحيان إلى تأثيرات من الوهم، إنْ أتاحت الظروف ذلك: ففي العديد من الروايات البوليسية، يُطلق الرجل الرَّصاص على مرآة ظنّاً منه أنّه يُطلق الرصاص على أحدهم (وهذا ما أثاره ويلليس (Welles) في نهاية فيلم La Dame de Shangaï، 1947). وبالنسبة إلى تيّار أدبي برُمّته، مُنبثق من الرومانسية، تكون الصورة قريبةً من النموذج لدرجة أنّها تُصبح نُسخةً مُزدوجة عنه، تُفلت منه وتعيش حياتها الخاصة. إلاّ أنّه بشكلٍ عام، لا يتمّ خَلط الصورة المرآوية بالواقع - ولكن إنْ لم نعتقد أنّ الصورة الموجودة داخل المرآة هي غَرَضٌ يُضاف إلى العالم، فنحن نعتقد على الأقل، وبشكلٍ قوي، أنّها تُشبه نموذجها. ونظريّات التماثُل المثالي، والتشابه "التام" تلعب على هذا الاعتقاد بالذات.

والتماثُل المثالي أو المُطلق، فكرةٌ تُعتبر دوماً من الأفكار السحرية - وقد كانت المصدر الذي أوحى بالعديد من القصص



الخيالية، من أسطورة جالاتيا (التمثال الذي يتحرّك)، وصولاً إلى فيلم Metropolis لفريتز لانغ (Fritz Lang) (الرجُل الآلي الذي يُشبه تماماً المرأة الشابة). أمام الصورة، يجب أن نفكّر دوماً، أنّه لا ينقصها الكثير كي تُصبح حيّةً - أو، كما في قصّة Portrait Ovale لـ إدغار بو (Edgar Poe) (1842)، أنّها "حقيقةً، الحياة نفسها". لذلك، وصل الأمر إلى اعتبار النسخة المُقلّدة، خاصيّةً مُرتبطة بالصور الفنية، لا يُمكن تفاديها، إلاّ أنّها مُزعجة في العُمق. وهذا ما يُشكّل جوهر الحجّة التي دافع عنها أندريه بازان (1945)، الذي يقرأ تاريخ الفن كتاريخ من النزاعات بين حاجةٍ إلى الوهم، وبقاء الذهنية السحرية، والحاجة إلى التعبير "الحسّي والمهم". وبالنسبة إلى بازان، كانت هاتان الحاجتان متزواجتين بشكلٍ متناغم في الفن الذي عُرف خلال الحقبة التي سبقت عصر النهضة. إلاّ أنّ اختراع المنظور، تلك "الخطيئة الأصلية التي اقترفها فن الرسم في الغرب" أدّى إلى انفصالهما، فبالغ في شدّ الفن من ناحية الوهم؛ أمّا اختراع التصوير الفوتوغرافي، فحرّر فن الرسم من التشابه، ذلك أنّه يُرضي الرغبة في خلق الوهم بطريقة آلية. ومنذ ذلك الوقت، استطاع فن الرسم أن يعود إلى قيمه التعبيرية الخاصة (كي يترك نهائياً النُسخة المُقلّدة)، بينما الصورة الموضوعية من الناحية الأنطولوجية، يُمكن تصديقها بشكلٍ أساسي؛ وهي تملك "قوّةً غير منطقية تستولي على اعتقادنا".

ولم يكُن بازان الأوّل أو الوحيد في اقتراح قراءة تاريخ الصورة في الغرب بهذا الشكل. بشكلٍ عام، يتمّ التركيز بنوعٍ خاص على استقلالية الشكل الصوري (والمادة) الناتج، في إطار تاريخ أراد نفسه غائياً، لا تُشكّل فيه "الحلقة" التمثيلية (20 قرناً أو ثلاثين قرناً) سوى حادثٍ عارِض. أمّا طرح بازان فمُغاير، فهو يعتقد أنّه وإنْ كانت



الحقيقة وحدها هي التي يجب تصويرها والتعبير عنها، فذلك لأنّ لها معنى محدّداً - لا بُدّ أنّه من أصلٍ إلهي (فوحده الله قادرٌ على إعطاء معنى للحقيقة) وهو خَفيٌّ بالتالي (هذه هي الميزة الأساسية التي يتميّز بها الإله عند المسيحيّين). المُهم بالنسبة إليه هو التعبير عن معنى الواقع؛ أمّا الوهم، فيُمكن الوصول إليه، وهو بالتالي يُشكّل هدفاً ثانوياً. سوف نُحافظ في هذا السياق فقط على الطرح المركزي المُبالغ به، ولكنه يحمل معاني كثيرة: للصورة الفوتوغرافية جوهرٌ، يرمي إلى أن تُشكّل "هلوسةً حقيقيةً"، و"تُحنّط" الحقيقة و"تكشفها" في كُلّ نواحيها، حتّى الزمنية منها. وهي تُجسّد تشابهاً مثالياً يستطيع إرضاء الحاجة إلى الوهم السحري الذي هو أساس كُلّ رغبة في التماثُل. ونجد الفكرة القوية نفسها، من دون المُقدّمات المنطقية الدينية، عند بارت (1980)، بشأن الصورة الفوتوغرافية التي بعد وفاة والدته، ستؤدي دور البديل السحري للشخص المحبوب. في الواقع، إنّ هذا الإيمان بقيمة الصورة السحرية، تافه في حدِّ ذاته: "إن سِحرَ بعض الطُّلاب من فكرة العلاقة السحرية بين الصورة وما تُمثّله، اسألوهم أن يأخذوا صورةً لوالداتهم وأن يقصّوا منها العينين". (Mitchell, 1994).

وهذا التماثُل "المثالي" يتجاوز التقنيّات، فقد أدى دوراً رئيسياً أساسياً في تاريخ فن الرّسم في الغرب، ولكنه لم يختفِ بضربة عصى سحرية عند نهاية القرن العشرين، مع اختراع الرقمية، كما يقولون ذلك أحياناً بطريقة مُتسرّعة. ومن الآن فصاعداً، هناك تقنيّتان لأخذ الصور، تقوم الأولى على تأثير عمل الضوء على أملاح من الفضّة تمّ بسطها بطريقة موحدّة على بكرةٍ ما، أمّا الثانية، فتقوم على تأثير عمل الضوء نفسه، ولكن على لاقطات (capteurs) صغيرة جداً "تُترجم" المفعول الذي يتمّ الحصول عليه، وذلك من خلال لُغة



ثُنائية. وهذا لا يعني أنّ الصورة الرقمية (الصورة الفوتوغرافية أو الفيلم) ليست مُماثلة - بالمعنى الأوّل والعام للمُصطلح، المرادف لـ "تقليدي" أو "تمثيلي بشكل تام"[4].

ويُمكن أن نعتبر التماثُل الأمثل أسطورةً رئيسيةً في تاريخ الصور (وهي أبداً ليست مُماثلة تماماً) - وذلك في إطار فلسفةٍ للمعنى تولي اهتماماً كبيراً جداً إلى المعلومات البصرية. وليست النسخة المُقلّدة تقليداً "تاماً" مُهمَّةً إلاّ إن اعتبرنا أنّ أهمّ المعلومات المتوافرة لدينا ترِدُنا عبر ما نراه. لذلك، وعلى عكس ذلك، اعتبرت فلسفات أخرى تهتمُّ بدراسة المعنى، أنّ التماثُل التام أو غير التام، ثانوي جداً: وهذا لأنّه ليس سوى طريقة واحدة، ليس أهم من الطُّرق الأخرى، في إنجاز عمليّة أوسع نطاقاً، تُسمّى المرجِع. وهذا المُصطلح سبق أن استخدمه غودمان (Goodman) (1976)، في كتابٍ يهدف إلى وضع أساسات نظرية عامة حول النتاج البشري الخاص بالتواصل بين الناس - الحروف، والكلمات، والنصوص، والصور، والرسومات التخطيطية، والخرائط، والنماذج. . . إلخ، وبأنظمة رموز، أو "لغات"، لا تضطلع بينها الصورة سوى بدورٍ ثانوي جداً.

في إطار فلسفي مُماثل، لا يشمل مفهوم التقليد سوى نطاق ضيّق، كما أنّه تقريباً لا يحمل أيّ معنى: فلا يسعنا نسخ العالم "كما هو"، بكُلّ سذاجة، لأنّنا نجهل شكله (ص 261). والتماثُل التام لا يُمكن أن يعني سوى نسخ "مظهرٍ من مظاهر العالم في حالته الأقرب إلى الطبيعية، بعد النظر إليه بعينٍ بريئة" - ولكن لا وجود للحالة

---

(4) لا يسعنا سوى أن نأسف للالتباس الحاصل جرّاء المُحاكاة اللغوية في اللغة الإنجليزية بين digital مقابل analogic، التي تقوّي الفارق بين تقنيّتين فتجعلهما متناقضتين، وهذا لم يحصل. بشكلٍ إجمالي، إنّ النموذج "الرقمي مُقابل الفضّي" يتناسب مع الواقع بشكلٍ أفضل.



الطبيعية أو للعين البريئة (ص 83)، والرؤية تترافق دوماً مع التفسير. فمن خلال النسخ، نقوم بعملية تصنيع، والتركيب النظري الذي وضعه غودمان يصنّف التماثل ضمن دراسة تصنيفية تتميّز بالتعليب، حيث لا يظهر إلاّ بشكلٍ عارض، وكأنّه حالة خاصة من العملية المعنوية الأساسية الخاصة بالمرجع. ويُمكن للتماثل أن يتدخّل نظرياً في كُلّ نوعٍ من أنواع المراجع (التضمين، الشرح بالأمثال (exemplification)، التمثيل، والتعبير)، وإن رُبطَت عبر التاريخ بالصورة بشكلٍ خاص، فقد حدث ذلك أساساً نتيجة حادث (إنْ فكّرنا منطقياً، ما من علاقةٍ تربط التشابه بالتمثيل). وفي الواقع، يدرُس غودمان أيضاً بعض أنواع الصور مثل الصور "الجماعية" (تلك التي تُمثّل فئةً معيّنة من الأشياء)، والصور الخُرافية، (حيث لا وجود للغرض المُعيّن في العالم الحقيقي، لنأخُذ مثلاً صورة وحيد القرن أو التنين)، وما يسمّيه «représentations - as» (الصور ـ الظاهرة) (تصوير أحدهم مثل آخر، مثلاً صورة للسيد بيكويك (Mr Pickwick) من خلال شخصية دون كيخوتي). وفي كُلّ هذه الحالات، التماثُل موجود شرط أن نميّز بين تعيينين للصورة: تعيين ملموس، وهو نموذجها، وتعيينٌ مُجرَّد، وهو ذلك المُرتبط بالعملية المرجعية في مُجملها.

ويختلف هذا الانتقاد الموجّه إلى التماثُل تماماً عن الانتقاد "الأيديولوجي" المذكور أعلاه. لسنا في صدد الطعن باستعمالٍ لإحدى المُعطيات التقنية (أي الصورة كنسخة مُقلّدة)، هو في جوهره فاسِد. ولكننا نقول بشكلٍ أساسي، بأنّ النُسخة المُقلّدة بعيدة عن أن تكون العملية السيميائية الأهم - وهي لا شك ليست العملية الوحيدة التي تُعطينا فكرةً عن العالم.

الخدع والتزوير

مع هذه المُقاربة التحليلية، نبتعد عن الاعتبارات التجريبية التي



سبق أن صادفناها مع غومبريش (ص 64): قد تكون الصورة تماثُلية، إلاّ أنّها تفيدنا بأشياء تتخطّى بمكانٍ مُجرَّد التعرُّف البسيط إلى الأشكال والأغراض المُستخرجة من تجاربنا اليومية. وفي الواقع، نجدُ في هذا السياق مجالاً واسعاً للصورة بشكلٍ عام: فهي تُجسِّد كائنات أو ظواهر غير موجودة، إلاّ أنّ طابعها الخُرافي إيحائي في طبيعته، ومثيراً كان أو مؤثِّراً. والخدعة، هي قُدرة الصورة على أن تضع أمام أعيننا، وبشكلٍ مُتساوٍ، نُسخاً مُقلَّدة عن الواقع، واختراعات محضة. يُمكن أن يبدو هذا المُصطلح غير مُناسب بالتكلُّم عن فنّ الرَّسم، لأنّ هذا الأخير كان يقوم دوماً على وضع أصباغ على سِناد مُعيّن بحيث يُنتج صوراً، قد لا يكون لها مُشارٌ إليه[5]، وهو يعتمد الطريقة نفسها لتصوير كائنات خيالية أو نماذج حقيقية. ولكن هذه القُدرة تحديداً في جعل كيانات مُختلفة من الناحية الأنطولوجية، مُتساوية من حيث التمثيل، هي التي تجعل فن الرسم بشكلٍ عام خدعة ضخمة: فإن وضعنا جَنباً إلى جَنب طبيعة ميتة واقعية جداً (كما كانوا يقومون بذلك في هولندا من خلال أعمال عديدة، في القرن السابع عشر)، ولوحة دينية من الحقبة نفسها، يُمكن أن نستشِفّ من هذا التقارُب أنّنا نُعطي الأهمية نفسها إلى الصورة في هذه الحالة كما في الأخرى، وأنّنا نمنح "بالتالي" الوضع الوجودي نفسه للمُشار إليه الموجود في الواحدة كما في الأخرى.

ويتّضح ذلك أكثر مع الصور الآلية، بموجب المعرفة المتوافرة

---

(5) هذا هو وضع فن الرسم في المسيحية، لأنّه حتّى بالنسبة إلى المؤمن، لا شَكّ في أنّ صور المسيح، أو القديسين، لا تُشير إلى المُشار إليه، إلاّ من خلال اتّفاق ما: فهي لا تُشبه بأي شكل بعض الأشخاص، الذين وإن افترضنا أنّهم كانوا موجودين، لا نعرف شكلهم. وقد شكّل ذلك كُلّ الرهان حول صور المسيح التي يُفترض ألاّ تكون "من صُنع الإنسان"، أو الـ achéiropoiètes (ص 155).



عند المُشاهد حول هذه الآلية، وتأثير الإيمان المُزداد الناجم عن ذلك. وتُشكِّل الصورة الفوتوغرافية أثراً لما نتحدَّث عنه (ص 135)، وهذا يكفي في أغلب الأحيان كي نُفكِّر بأنّ ما تُمثِّله كان موجوداً حقاً (Barthes, 1964, 1980). والأمر نفسه ينطبق على الصورة السينماتوغرافية، التي ترتفع مصداقيّتها جرّاء نقل الحركة، وبالتالي إمكانية أن تُمثِّل أيضاً الناحية الزمنية الخاصة بالظواهر. إلاّ أنّنا نعرفُ جيداً أنّ التقنيات الفوتوغرافية والسينماتوغرافية تسمح، وحتّى بكُل سهولة، أن تمثِّل كائنات لا وجود لها، وأن تُغيّر تفاصيل الصورة، باختصار أن تخدع هذه الأخيرة، وحتّى أن تزوّرها. وقد تمّ تخصيص كُتُب كاملة لمُعالجة التزوير المُتعمّد في الصور الفوتوغرافية، وخصوصاً في مجال استعمالها لغايات سياسية (Jaubert, 1986)؛ وثمّة حالات لا تُحصى نرى فيها سياسيّين "أزيلوا" من الصور التي كانوا موجودين فيها، خلال الفترة التي فقدوا فيها مكانتهم السياسية. ولكن هناك أمور دقيقة أكثر من هذا التلاعُب المُهين، الذي بات من السهل مُلاحظته اليوم. بشكلٍ عام، غالباً ما تكون التدخُّلات بعد التقاط الصور ظاهرةً ومرئيّةً أكثر للعين المُتمرّنة، مقارنةً مع جميع أنواع الخدع المُستعملة عند التقاط الصور. وفي مُعظم الأحيان، من السهل جداً (وليس دائماً!) أن نُلاحظ في فيلم ما، على سبيل المثال، استعمال تأثير شوفتان[6] (Schüfftan)، إلاّ أنّ الخدعة البارعة

---

(6) تقوم هذه التقنية على تصوير صورة مُركّبة: يُمثِّل أسفل الصورة، ومن دون خدع، ممثلين في مساحة حقيقية؛ أمّا أعلى الصورة - الذي غالباً ما يتألّف من ديكورٍ مُعقّد - فمرسومٌ على زُجاج أو معكوسٌ في مرآة من دون قصدير، موضوعةٍ أمام الكاميرا. ويكمن وجه الصعوبة في ضبط هذين العنصرين بشكل جيد، وهكذا يُصبح من المستحيل مُلاحظة الخدعة (انظر: Metropolis [فريتز لانغ (Fritz Lang)، 1926]، الذي يلجأ إلى هذا التأثير بشكلٍ كبير) (باتالاس (Patalas, 2001)).



المُدمجة ضمن العملية الإخراجية سيكون من الأصعب بمكان "فَكّ رموزها". لنأخُذ على سبيل المثال، المشهد الأخير من فيلم Stalker (Tarkovski, 1979) الذي يُظهر فتاةً صغيرة تنقُل أغراضاً موضوعةً على طاولةٍ أمامها، وتوقعها أرضاً، بواسطة نظرها فقط؛ ويُمكن أن نفترض في هذه الحال أنّ في الأمر خدعةً، إلاّ أنّها غير ظاهرة، وتترُك للمُشاهد متعة تقبُّل هذا النوع من التحرُّك الذاتي الخيالي بشكلٍ كامل.

وبالتالي، ينبغي التمييز في التدخُّلات التي تطال الصور الآلية، بين تلك التي تهدف عمداً إلى تعديل تسجيلٍ ما "بحُسن نيّة"، والتي يُمكن أن نصفها بالكاذبة، وتلك التي تهدف إلى العمل على هذا التسجيل بطريقة دقيقة جداً، ولكن في إطار اتّفاقٍ يطال عالم الخيال. وهنا يكمن الفرق - البراغماتي، كما نلاحظ ذلك جيداً - بين الخدعة والتزوير، اللذين يجب أن نُضيف إليهما أيضاً الخطأ، غير المُتعمّد في أغلب الأحيان، ويُمكنه، هو أيضاً، أن يحوّل القيمة التماثُلية والمرجعية الخاصة بالصورة بدقّةٍ أو بشكلٍ غير مُتقَن (Chéroux, 2003).

بين الصورة والنص: أيُّهما أبلغ؟

"إنّ المُخطَّط الرسمي الصغير أبلغ من الخطاب الطويل"، يُلخِّص هذا القول الذي يتكرَّر على مسامعنا، فكرةً قديمةً جداً، وقد عمل عليها القرن الثامن عشر بجُهدٍ كبير. وكانوا في القرون الوسطى يعرفون أنّ جُدرانيّات الكنائس يُمكن أن تكون بمثابة "الكتاب المُقدّس بالنسبة إلى الأميّين"، إلاّ أنّ هذا التعادل بقي غير مُتكافئ. فقد بقيت الصورة فيها خاضعةً تماماً إلى النص، وحتّى، إلى النص الجامد بشكلٍ خاص، والذي لا يُمكن تغييره؛ وبالتالي، لم تكُن الصورة



نفسها تجلُب إلاّ المعلومات الموافقة لجدول سبق للنص أن وضعه. وعندما يتساءَلُ ليسينغ (Lessing) (1976)، وهو ممّن واكبوا تأسيس ميدان علم الجمال الجديد، عن الفوارق بين الشعر والرَّسم، فهو يتناول هذا الموضوع تحديداً في مجال علم الجمال، من خلال الشعور الخاص الذي يُعطيه كُلّ من الصورة والكلمة. كما يُلاحظ أنّ لفن الرَّسم والنحت قوّة تعبيرية ومُثيرة نشعر بها بشكلٍ فوري أكثر بالمُقارنة مع الشعر، التي تمُرُّ من خلال وساطة الكلمات، ولكن يُمكن لهذه القوّة أن ترتدّ عليهما، وذلك تحديداً عندما يكون الشعر قوياً في بعض الأحيان. والنحّات الذي صنع مجموعة لاوكون (Laocoön) لم يُمثّل بشكلٍ واقعي تعابير الرُّعب الذي أصاب شخصيّاته، لأنّ ذلك ربما سيكون مُنافياً لمثال الجمال في الفن الإغريقي: ممّا اضطُرّه باسم مقياس الجمال، إلى رفض استغلال صورته بالكامل. أو بمعنى سيميائي أكثر، فقد تخطّى مُجرّد التمثيل من خلال النص، (الإلياذة) لإنتاج قيمة جمالية مُضافة. والسؤال المطروح هنا: هل هذه الصورة تفوق النص قيمةً أو تقلّ قيمةً عنه؟ إنّ الإجابة القياسية منذ ليسينغ هي أنّها تفوق النص قيمةً على صعيد الإثارة، وتقلّ قيمةً عنه على الصعيد المعرفي، ونحن نعيش هذا الافتراض المُسبق بطريقة أكبر. ويُمكننا أن نقول بمعنى أدَقّ (Debray, 1992) إنّ للصورة وهي "طفولة الإشارة"، قوّة نقل لا تُضاهى، ولكنها مُرتبطة بالحيوية الرمزية في المجموعة الاجتماعية؛ ومن هذا المنظار، إنّ النظرة "الخاصة" توهن الصور: وهي غير مُجدية إلاّ شرط أن تنقُل القيم المُهمّة بالنسبة إلى المُجتمع بشكلٍ دقيق.

وقد تكرَّر هذا النقاش في النصف الثاني من القرن العشرين، مع السيطرة شبه الكاملة للنموذج اللغوي، ثُمّ ثورة العطَفات التصويرية (pictorial (iconic) turn). بالنسبة إلى اختصاصيي علم السيمياء في مجال الرسم أو السينما في ستينيات وسبعينيات القرن



العشرين، إنّ النموذج الوحيد الذي يُمكن التفكير فيه لإنتاج المعنى، هو ذاك الذي تُقدِّمه اللغة. ولكن أقلّ ما يُقال في هذا المجال هو أنّه ليس من السهل نقل المفاهيم الأساسية الخاصة بالألسُنية البنيوية (Linguistique structurale)، إلى الصورة، وخصوصاً الصياغة المُزدوجة (double articulation) (Marin, 1971)، كما أنّ الأعمال التي أخذت على عاتقها هذه المُجازفة بقيت غير حاسمة تقريباً. يبدو أنّ السينما تنسجم أفضل بقليل مع هذه العملية، لأنّه ومن بين أسباب أخرى، تُقدّم المشاهد وعملية توليفها في الوقت عينه: ومن السَّهل أن نُدرك أنّ هذه "الصياغة المزدوجة" لا توازي صياغة اللغة (Mitz, 1971). وللحفاظ على النموذج اللغوي، يجب إظهار بعض التسامُح تجاه التخمينات، والكثير من الخيال النظري، كما في المُحاولة الشهيرة التي قام بها بازوليني (1966) لتحديد السينما كـ "لُغة مكتوبة عن الواقع"، وذلك من خلال مُقارنة التوليف بالصياغة الثانية من اللغة، ولكن بخلط طروحات سوسور (Saussure) بتلك التي تقدَّم بها بيرس، وبرفض الصياغة الأولى على حساب تحديدٍ إشاري (indiciel) للسَّطح (ص 266).

وبعد انتهاء محاولات التطبيق هذه (التي كانت تُعاكسها بشكلٍ خاص، قلّة المرونة)، الذي اعتُبرَ في أغلب الأحيان كنوعٍ من الهزيمة، تمّ التخلّي عن المُقاربة الألسنية التي فقدت صدقيّتها جزئياً (ولم تزَل حتّى اليوم لسبب مُجحف)، ونشأت ردّة فعلٍ حاسمة جداً، أدّت إلى البحث عن نماذج سيميائية وجمالية قائمة بشكلٍ حصري على احترام الصورة، لدرجة أنّه وابتداءً من ستينيات القرن العشرين، كان من الممكن أن نشعر بأنّ الصورة تحلّ مكان الكلمات كطريقة تعبيرٍ مُسيطرة (Mitchell, 1994). وفكرة العَطفات التصويرية لا يُمكن التعبير عنها بشكلٍ واضح في الحقيقة إلاّ في اللغة



الإنجليزية (iconic turn الذي يُشكّل ردّاً على الـ linguistic turn (العطفات اللغوية)، والـ historic turn (العطفات التاريخية) التي تعود إلى سبعينيات القرن العشرين كشعارات يسهل حفظها)، وفي الواقع لا نجد الكثير من الأعمال في اللغة الفرنسية التي تنقُل هذه الفكرة مُباشرةً، على الأقل بهذا الشكل التبسيطي. ولكن تجدُرُ المُلاحظة أنّ الدراسات المُهمّة حول الصورة، وتأثيرها المُباشر، ودورها الأساسي من الناحية الاجتماعية، كعُنصر ينقُل المعاني الأصلية، وقدرتها الخاصة على الإقناع، لم تُنشَر إلاّ بعد ثمانينيات القرن العشرين، من ديلوز (1981)، مروراً بديدي هوبرمان (لنذكُر مثلاً أعماله التي تعود إلى 1990، 2002، 2009)، وشيفير (1980، 1997، 1998). ولم تستنتج كُل هذه الأعمال الرّامية إلى تفخيم قُدرة الصور، (وهذا غير منطقي) أنّها يُمكن أن تحلّ مكان اللغة أو النص.

5. اللذة التي تولّدها الصورة: الجماليّة، والفن

للصورة وظيفة تمثيلية وتثقيفية، وهذه الوظائف الاجتماعية الكبيرة - وحتّى الثالثة، التي تختصّ بالولوج إلى المُقدّسات - نادراً ما تمّ استعمالها دون استدعاء فكرة أخرى تفترض في الوقت عينه مفهوم المهارة البشرية والوجود الحسّي للصورة، وتتجلّى من خلال مفهوم الفن. إنّ الكلمة في حدّ ذاتها، ضمن نظام لُغتنا، حديثةٌ نسبياً، وهي حديثةٌ أكثر في تجسُّدها ضمن شبكات وأجهزة اجتماعية. إلاّ أنّ ما يُسمّى "الفن" يتعامل دوماً، ومن خلال تحديدات مُتغيّرة، مع مجال بشري بنوعٍ أساسي، يتمثّل من خلال الحساسية.

1.5 الفن كمؤسّسة وعوارض

قبل أن يتمّ الاعتراف بالفن (من قِبل هيغل (Hegel) بنوعٍ خاص) كطريق للخلق، وطريقة للولوج إلى النفس، توازي الدين



والفلسفة أهميةً، تمّ تحديد هذا المفهوم أوّلاً - المعروف في اليونانية بـ techné ـ على أنّه مُمارسة وعلمٌ يُعنى بصناعة النتاجات البشرية، ومن بينها الصور. ومنذ العصور القديمة، كان مُنتج الصور، عند الحضارات المتوسّطية، قد اكتسب هيبةً شخصيةً، بفضل ميزة جديرة بالتقدير لديه، وهي مهارته الفنية (راجع النوادر الشهيرة عن أبيليس (Apelle) وزوكسيس (Zeuxis) [ص 66]). أمّا النوع الآخر من المُعطيات الاجتماعية والبشرية التي طبعت أهميّة الفن، فتتجلّى من خلال حُبّ الترف (Gombrich, 1989)، وتكديس الأغراض الثمينة - وهي معلومةٌ مُرتبطة بالأولى، بما أنّ مهارة الفنان تُعتبر كضمانة لكلفة إنتاجه.

ويُشكّل مفهوم المجموعة خير اختصار لهذا التحديد المزدوج للفن، من ناحية علم الإنسان. وللتجميع باعثان نفسانيّان، غالباً ما يكونان مُتّصلين ولكن ليس بشكلٍ ضروري: رغبة الظهور، ورغبة الاقتناء - اللتان يُمكن أن تدمجا في حالات قُصوى، لتُشكّلا رغبةً جليّةً في القُدرة. والمجموعات الأميرية والملكية (أو اليوم تلك الخاصة بالأوليغاركيين الميليارديريّين) تتألّف من كميّات وافرة من القطع النادرة والباهظة الثمن. وهي ليست بالضرورة أعمالاً فنية مُهمّة، ولطالما كانت موجة مراكز عرض المجموعات الفريدة (cabinets de curiosités)، في أوروبا موجودةً بقوّة. وفي Grüne Gewölbe في دريسد (Dresde)، التي تضّم مجموعةً هائلة من الأغراض الفريدة التي تحتل بأعداد كبيرة، عشرات الصالات الواسعة، نجد أنياب فيلة منحوتة (في كُلّ الأشكال، حتّى الغريبة في بعض الأحيان، مثلاً سمك الزنجور الذي يبتلع سمكةً بيضاء)، أصداف نوتيلوس حوّلت إلى كؤوس أو غرّافات، كما نرى العمل نفسه مع بيض النُعام، ونجد كذلك قطع ترصيع، وأغراض من الحجارة المُلصَقة... إلخ، وكُلُّ واحدٍ من هذه الأغراض الثمينة،



مثيرٌ للاهتمام نوعاً ما، ولكنّ تجميع الأغراض المُتشابهة بالعشرات وحتّى المئات، على كُلّ جانب، يخلق انطباعاً مُحدّداً، تضيع فيه الخاصية الثمينة من الغرض في الثراء الغريب في المجموعة.

ومن المجموعة تمّ الانتقال إلى المتحف، عندما أضيف إلى هذه الحمّى التجميعية والتفاخُرية، نوعٌ آخر من المُعطيات هو أكثر موضوعية: وهو حِسُّ المُحافظة على الماضي (على التاريخ). والمُتحف عبارة عن مجموعة، ولكنّه مجموعةٌ مدروسة، تهدف إلى تحقيق موجّه بشكلٍ صريح (وهي تعليمية أكثر): فهو يُظهر أعمالاً مجموعةً مع بعضها البعض، ويُفسّر ولو بطريقة خرساء، وبمجرّد اعتماد لُعبة التعليق، ما الذي يجمع بينها. مبدئياً، لا تتدخّل هذه الأشكال الاجتماعية في عرض الأعمال الفنية ـ ومن بينها الصور ـ في إنتاجها. ولغاية القرن العشرين، كانوا يُفكّرون بشكلٍ في أنّ الفن يتحدّد بشكلٍ أساسي من خلالها، وقد أطلِق عليها اسم "الخلق". واللُّعبة المُدمجة بين الرأسمالية والعولمة سَرَّعت حركةً كانت قد بدأت في عصر الحركات الفنية "الحديثة" (فراسينا (Frascina) وآخرون، 1993)، واليوم نجد تحديد الفن بين يدي مؤسّسة هي في الأصل مُتعدّدة الرؤوس، حيث المتاحف، وأكثر فأكثر، المُجمّعين الكبار، ووسطائهم التجّار (صالات العرض، مراكز البيع بالمزاد) يُحدّدون وحدهم قواعد اللُّعبة. وقد أصبح من المُستحيل تقريباً تحديد القيمة الفنية المُرتبطة بالصورة، بشكلٍ خاص، وذلك خارج إطار وضعيّتها في تخمينٍ لا يُمكن فيه فصل التجاري عن الدقيق، يُقلّل في أغلب الأحيان من شأن قيمتها الحسيّة والجمالية.

علم الاجتماع المُرتبط بالفن

وهكذا أصبحت تسمية الفن التي أطلِقت أوّلاً على القدرة



البشرية على خلق أعمالٍ مادية تُجسِّد قيماً روحية، مؤسّسةً من بين مؤسّسات أخرى. وهذا ما يُفسِّر السبب الكامن وراء درسه في أغلب الأحيان، وبشكلٍ مُتزايد، منذ نصف قرن، من ناحية علم الاجتماع. وقد تمحورت العديد من الدراسات، إمّا على الإنتاج والمُنتجين، ومكانتهم في المُجتمع (Heinich, 1996; Menger, 2009)، إمّا على تلقّي الأعمال، من الذوق "المتوسّط" أو "المُميّز". ومن الأمثلة الكلاسيكية على ذلك، والسبّاقة في العديد من جوانبها، مثل بورديو حول التصوير الفوتوغرافي (1965)، ومُمارسته من خلال عددٍ كبير من الهواة، واستقباله من قِبل جمهور "يُخيفه" الرَّسم، ويجد في فن التصوير الفوتوغرافي ذلك "الفن المُتوسِّط" (وهذا هو عنوان دراسة بورديو). وهكذا تتم دراسة التصوير الفوتوغرافي كمُمارسة اجتماعية على المسافة نفسها من الترفيه والفن، من خلال تحديد جمهورٍ له (البورجوازي الصغير، بعد أن انتهى من دروسه الثانوية. . . إلخ). وقد باتت هذه التحقيقات التي تعود إلى ستينيات القرن العشرين، قديمة الطراز نوعاً ما في أيّامنا هذه، لأنّ الصورة الفوتوغرافية أصبحت فنّاً شرعياً، يحمل طابعاً مؤسّساتياً كسائر أنواع الفنون، مع النُّسخ المحدودة والموقّعة، المعروضة والمبيعة ضمن حلقة من صالات العرض التي تحاكي تماماً حلقات فن الرسم. وبشكلٍ مُتلازم، فقد التصوير الفوتوغرافي لدى الهواة كُلّ ميزة استثنائية، ليُصبح حركةً تافهةً جداً (في البلدان الفاحشة الثراء)، ولا شكّ في أنّ علاقته مع الفن باتت مشبوهةً أكثر اليوم - ومن الممكن تحيين حَدْس بورديو بسهولة، لأنّ (وذلك يُشبه مع اختلافٍ بسيط، صناعة الأغاني وموسيقى البوب)، الصورة الفوتوغرافية التي يُصوّرها الهواة بواسطة الهواتف الخلوية والأجهزة الرَّقمية الأوتوماتيكية الصغيرة، تبقى مثل الظلال المعكوسة بشكلٍ كبير عمّا هو حقيقةً مُمارسة فنية.



ولطالما مال علم الاجتماع المُتعلّق بالأعمال الفنية وبالصورة إلى مُعالجة المحتويات من خلال تجريدها عمّا يُظهرها ("الشكل"، والأسلوب، ومادّة الصور). ويُدرِك الاختصاصيّون في علم الاجتماع اليوم وأكثر من أي وقتٍ مضى أنّ الصورة الفنية، والإعلامية، والثقافية، أو الخاصّة، لا تقتصر عمّا تُظهره، وأنّ الطريقة التي تُظهر فيها محتواها هي بدرجة الأهمية نفسها، حتّى من الناحية الاجتماعية. ويُمكن أن نعتبر مثلاً تصريح ج. س. باسّورون (J.- C. Passeron) (1991) ذات دلالة: "الأيقونة ليست الإشارة؛ يجب أن نستخلص كُل النتائج المنهجية من هذه الخاصيّة" - ويشهد بعض الاختصاصيّين في علم الاجتماع مثل بيكينيو (Péquignot) (2007 ـ 2008) أو إيسكينازي (Esquenazi) (2004، 2007) من خلال دراسات بعض حالات هي في أغلب الأحيان على الحدود بين علم الإنسان وعلم الجمال، والنقد، على هذه الحساسية الجديدة في مجالهم.

الفن كعارِض

غالباً ما رغب مؤسّسو علم النفس التحليلي وعلى رأسهم فرويد في أن يأخذوا في الاعتبار الإنتاج الفني في جانبه الذاتي. وبالتالي تتمّ دراسة العمل الفني كخطاب قُلِّلت أهميّته (لأنّ له وجود اجتماعي كما يُمكنه أن يتنقّل، وأن يفهمه أشخاصٌ غير المُبدع نفسه)، إلاّ أنّه يحتوي على آثارٍ ذات مغزى لخطاب أوّلي، لا واعٍ: فقد شكّلت الأعمال الفنية أحد الأغراض المُفضّلة في علم النَفس التحليلي التطبيقي.

ونجد النموذج الأصلي عن هذه الدراسات عند فرويد نفسه، مع نصوصه المكتوبة عن ليوناردو دا فينشي، وعن تمثال موسى (Moïse) لمايكل آنجلو (Michel-Ange). ومن خلال المُستندات الموجودة عنده (اللوحات، ولكن أيضاً الرسومات، والمفكّرات)،



يُحلّل فرويد شخصيّة ليوناردو كما كان ليفعل ذلك مع أحد مرضاه. ويتمحور التحليل حول تحديث إحدى "ذكريات الطفولة" التي من المُفترض أن توجِز الشخصيّة العصبية عند ليوناردو - مثلي الجنس الذي أخضع ميوله لعمليّة تسامٍ، والمُتعلّق عاطفياً بوالدته. وتُصوّر هذه الذكرى (اللاواعية) عصفورَ الحدأة الذي كاد يلمس بمنقاره فم الفنان الطفل، والذي يقتفي فرويد آثارها خطوةً بخطوة من خلال النتاج الواعي الذي أنجزه ليوناردو الراشد، فصوّر دالات أخرى كامتداد له (وخصوصاً ابتسامة الجيوكوندا). أمّا دراسة تمثال مايكل أنجلو فتختلف في طبيعتها لأنّها تقوم على تفسير هذا العمل المُلغِز في محاولةٍ لفهم الحالة النفسانية التي يُفترَض أن تُعبّر عنها عند شخصيّته، أي موسى الذي نزل مُجدّداً من جبل سيناء (وهذا لم يتمّ من دون أن يحاول فرويد أيضاً أن يفهم الدافع الذي قد حثّ مايكل أنجلو على الرغبة في التعبير عن هذه الحالة النفسية دون سواها).

خارج إطار هاتين الدراستين الشهيرتين، اللتين تمهّدان السبيل، الواحدة أمام السيرة الذاتية النفسية (psychobiographie)، والأخرى، أمام قراءة الأعمال الفنية على طريقة علم النفس التحليلي، فإنّ العلاقة التي تربط المحلّلين النفسيّين من الجيل الأوّل بالفن تُحدّدها بشكلٍ كبير لقاءاتهم المهنية مع الفنّانين. ويُصادف تطوّر علم النفس بعد الحرب العالمية الأولى، في البلدان التي تتكلّم اللغة الألمانية، مع ظهور المدارس التصويرية مثل مُختلف التيّارات من تجريدية وتعبيرية، التي ترفض جزئياً التقليل من شأن بعض العناصر، كي يجعلوا أخرى "أوّلية" تظهر إرادياً في العمل ككُل. وقد تمّ إخضاع العديد من هؤلاء الفنّانين للتحليل النفسي على يد فرويد وتلاميذه الذين وجدوا في هذه الأعمال مادّةً مناسبةً أكثر للتفسير مقارنةً مع أعمال النهضة. ونذكُرُ في هذا السياق، مثالاً واحداً فقط تمّ نشرُه،



وهو يتناول تحليل شخصية فنّانٍ (بقي اسمه مجهولاً) من قِبل أوسكار بفيستر (Oscar Pfister). وفي كتاب بفيستر (1922)، ينتقل الكاتب من عرض عناصر تحليل نفسية المريض إلى عرض للخلفية النفسية و"البيولوجية" للوحات هذا المريض، لينتهي بتوسيع تحليله إلى الخلفية النفسية والبيولوجية المُرتبطة بالتعبيرية بشكلٍ عام. خُلاصاته قاتمة كثيراً: فالتعبيرية "تنصبُّ في الانطواء الذاتي (introversion) لتقع تحت تأثير نوعٍ من التوحيد (autisme) الذي يُدمِّر كُلّ العلاقات المنطقية والإرادية بالحقيقة التجريبية، التي تُلزمه بتأمُّل عقيم من الناحية الأخلاقية والفكرية".

إنّ اعتبار الفن كنوعٍ من العوارض هو من الأمور الشائعة في القرن العشرين. والسيرة الذاتية النفسية، أو محاولة قراءة حياة فردٍ واحدٍ بأكملها، وأعماله كاملةً من خلال نسبها إلى حياته النفسية، هو نوعٌ غني، عالج، بطريقةٍ منهجية نوعاً ما، وعلى قاعدة نظريات مُختلفة من الذاتية، العديد من فنّاني الصورة؛ أمّا الوجه السيّئ في هذه الدراسات فيكمن دوماً في أن نُلاقي فيما تقوم بتحيينه، الافتراضات المُسبقة حتّى تلك المُتعلّقة بالتحقيق.

كما شكّلت دراسة الأعمال المأخوذة على حدةٍ هي أيضاً، "نوعاً" نظرياً وفيراً، إلاّ أنّها أدّت إلى تطوّرات متعقّبة أكثر، ومثمرة أكثر. ونذكُر من الأوقات المُهمّة، تلك الذي تمّ فيها التخلّي لهذه الغاية على تطبيق "شبكات" من المفاهيم التحليلية، في محاولة قراءة لُعبة الرغبة المُتموِّجة من خلال العمل الذي يتمّ التعليق عليه. وهذه هي حالة كتاب إهرينزويغ (Ehrenzweig)، بشكل برامجي، l'ordre caché de l'art (1967). وكما يُشير إليه اسمه، هو يُصادر على أنّه، وبعيداً عن الترتيب الظاهر في العمل الفني - الذي تُرتّبه الصورة بشكلٍ خاص - ولكنّ هذا العمل يتنظّم بالعُمق، بطريقةٍ بيّنة، ولكن غير منطقية، ومن النوع الأوّلي. وتقوم وظيفة المُحلِّل بالتالي على



تفسير العمليّات اللاوعية التي يحمل النتاج النهائي أثرها، وليس هذا المُنتج في حدّ ذاته. والأمثلة المُفضّلة مأخوذة من فنّ الرسم في القرن العشرين، وهو مُحرَّرٌ أكثر من الإكراه الموجود في التمثيلات، في الفن "البدائي"، وفي الكاريكاتور. إلاّ أنّ الكاتب يُريد أن يثبت أنّه يُمكن لهذه المُقاربة أن تمتدّ أيضاً إلى الرّسم الكلاسيكي، كونها تتضمّن طابعاً غير واضح، وخصوصاً في القيم التشكيلية - وهي فكرة سُرعان ما كرّرها ووسَّعها ليوتارد (1971)، ثُمّ عادت بأشكال أخرى (ص 269)، مُستخرجة من المرجع الإلزامي بالنسبة إلى علم النفس التحليلي (انظر بشكلٍ خاص: Deleuze, 1981; Didi-Huberman, 1990b).

وتقدَّمَ كتاب إهرينزويغ أيضاً باقتراح منهجي مُستقبلي، يقوم على قراءة الأعمال (الموسيقية، والشعرية، ولكن أيضاً وبشكلٍ مُحتمل، الخاصة بالصور) بطريقةٍ غير خطيّة ولكن "مُتعدّدة الأصوات" (polyphonique) على طريقة الأذن "الأفقية" التي تسمح بسماع العديد من الخطوط النغمية بشكلٍ مُنفصل ومُجتمع في آنٍ معاً. وعلى المُحلّل أن يستكشف الأعمال التي تتناول النَّظر والفكر (يستعمل إهرينزويغ عبارة "المسح اللاواعي" «scanning inconscient»)، وألاّ يسعى لتبسيط حجمها الافتراضي (وهي عبارة سبق أن استعملها بيلور، 1975). وبذلك كان يجسّدُ بشكلٍ سابق وتحديداً، الطريقة التي سُمّيت، بعد بارت وبالكلام عن الصورة المُتحرّكة، "التحليل النصّي"، والتي نسبها علم النفس التحليلي لنفسه، فجعلها تقترن بمبادئ تفسيرية (herméneutique) (Kuntzel, 1975a).

2.5 علم الجمال

لطالما كانت الصورة الفنية، أي المُرتبطة بقيمةٍ خاصة، موجودةً - وقد أثارت على مَرّ الأزمنة التاريخية تساؤلاً أساسياً حول طبيعتها



وقُدُراتها. وهذا النوع من الخطاب هو الذي يُشار إليه بشكلٍ شائع بمُصطلح علم الجمال. وتمّ تركيب هذه الكلمة، في أواسط القرن الثامن عشر، انطلاقاً من الجذر اليوناني aisthésis (شعور)، فكان المُصطلح يُشير أوّلاً إلى دراسة الأحاسيس التي يستحثّها العمل الفنّي (Baumgarten, 1750-1758). ولم يعُد هذا المعنى اليوم سائداً، إلاّ أنّه ما زال موجوداً في بعض الأعمال وخصوصاً المُرتبطة بالتوجيه النفساني، والتي تتمحور حول دراسة الأسباب والطُّرُق الكامنة وراء اللذة الخاصة في تأمُّل الصور (وهي في أغلب الأحيان الصور الفنية، لما تتضمّنه من شحنة حسيّة وعاطفية مُتعمّدة أكثر). "لماذا يجد الناس أنّه من المُمتع، أو لِمَ يتظاهرون بالمتعة أمام العملية الإدراكية في حدّ ذاتها؟" (Child, 1978). إنّ هذا النوع من الأسئلة نطرحها بشكلٍ أساسي على الصورة الفنية، إلاّ أنّ الإجابة عنها تختصّ بالتجربة الجمالية بشكلٍ عام، التي تُحدِثُ، ومن بين أمورٍ أخرى، انقساماً كبيراً بين النظريات الخارجية (لا يجب نسْب اللذة إلى الإدراك في حدّ ذاته، ولكن إلى شيء آخر)، والنظريات الداخلية (تتعلّق اللذة ببعض صفات الصورة، مثلاً مقاساتها المُتناغمة)، أو النظريات التفاعُلية (ترتبط اللذة بالتفاعُل بين الصورة وخصائص الشخص أو الحالة).

وسُرعان ما اكتسبت كلمة "الجمالية" معنى آخر، فاستُعملت للدلالة أكثر على دراسة المصدر الافتراضي في خلق الأحاسيس المُستحبّة التي يستحثّها العمل الفني: الجمال. وقد حظي العديد من الفلاسفة الكبار في القرن التاسع عشر بالناحية الجمالية الخاصة بهم، أكانت منشورةً تحت هذا العنوان أم لا. أمّا القرن العشرين، فقد توقّف عن وضع الجمال في صُلب المسألة الجمالية. وبالتالي، قامت إحدى الدراسات الخاصة بعلم الجمال في مطلع هذا القرن (Croce, 1901)



بنقض التقسيمات التقليدية بين فنون الرؤية وفنون السمع، فنون الفضاء وفنون الوقت، فنون الراحة وفنون الحركة، كي تؤكّد على إمكانية وجود جماليّة عامّة. وهذه الأخيرة التي من شأنها أن تتعاطى مع فنّ الرَّسم كما مع الموسيقى، لا يُمكن أن تُشكّل لا دراسةً عن مُختلف الجماليات الخاصة التي توالت على مَرّ التاريخ، ولا بالأحرى، جماليّةً بالمعنى المعياري. بالنسبة إلى كروس، يجب وضع نظرية عامة حول الرموز، مُنفصلة عن أي أحكام تقويميةٍ (jugements de valeurs)؛ كما أنّه يقول بنفسه أنّ الجمالية التيّ يُفكّر في مشروعها تمتزج مع الألسنية - أو بالأحرى مع السيميائية. ويُمكن أن يبدو الغياب المُطلق لهذه النزعة التاريخية مُزعجاً، إلاّ أنّنا نتعرَّف في هذا المشروع إلى جُزءٍ كبير من التفكير حول الفن، ذلك الذي يطرحُ أسئلةً حول ما تعنيه الأعمال الفنية، وحول المعنى الذي تكوّن لدينا عنها (انظر: Goodman, 1981 [p. 261] ou Wollheim, 1917 [p. 249]).

إنَّ القرن العشرين، كان بشكلٍ أساسي، قرن تطوّر تاريخ الفن، على قاعدة إعادة تقدير معايير ذات أهميّة تاريخية تقودُنا إلى الاهتمام أيضاً بالأعمال الفنية وبالمُنتجات الحرفية. وقد شكّل ذلك الانشغال الأساسي عند ريغيل، كاتب مؤلّف حول "الصناعة الفنية في الإمبراطورية الرومانية في الأزمنة المُتأخّرة"، والذي وضع فيه كُلّ النتاجات على المستوى نفسه (وهي فكرةٌ سلّطت الضوء على رسوخها، في نهاية القرن، عند بيلتينغ، 2001 [ص 145]). وألويس ريغيل معروفٌ اليوم بشكلٍ خاص لأنّه اخترع مفهوم الـ Kunstwolen (الهدف الفنّي). ويُفيد ريغيل (1899) بشكلٍ أساسي أنّه وإنْ كان هناك بعض الفنّانين المُنتمين إلى فترةٍ مُعيّنة من تاريخ الفن، وخصوصاً تلك الفترات التي تُعتبر بشكلٍ تقليدي مُنحطّة أو ذات أهميّة ثانوية، الذين أنتجوا ما أنتجوه، فذلك ليس لأنّهم لم يستطيعوا القيام بأفضل



من ذلك، بل لأنّ خطّةً فنيةً كانت مُصمّمة لديهم، تختلف عن تلك السائدة في العصر السابق. وهكذا يُمكن أن يبدو بنظرنا العصر الكلاسيكي، العصر الأفضل الذي أعطى أعمالاً هادفةً أكثر؛ إلاّ أنّ ذلك ليس صحيحاً إلاّ من حيث وجهة نظرنا، فكُلّ حقبةٍ تُنتج أعمالاً هادفة إنْ لم ننسبها إلى مفهومنا للفن، بل إلى الـ Kunstwolen الذي حدَّدها. وكان لهذا المبدأ الأساسي النسبي المورِّخ، تأثيرٌ هائلٌ على جيلٍ كاملٍ من مؤرِّخي الفن، ولا شكّ في أنّ بانوفسكي هو من استخلص منه الأمثولات الأكثر وضوحاً؛ فعلم الجمال لا يتناول الجمال الخالد والمُطلق، فهو نوعٌ من التقويم في المُعادلة بين مشروعٍ فنّي، وتحديدٍ لمفهوم الفن، والنتاجات التي لها علاقة بهذا التحديد. وبطريقةٍ ما، نحن مّمن يخلفون ريغيل نوعاً ما، بما أنّ النسبويّة (relativisme) أضحت اليوم من الأمور التوافقية: فلكُلّ عملٍ سببه، ولكُلّ أسلوبٍ سببه. ولكن ذلك لم يكّن صحيحاً أبداً منذ قرنٍ فقط.

المشاكل الجمالية

يُشكّلُ علم الجمال مجال دراسة واسع، وناشِطٍ جداً على الدوام، على الرَّغم من الأبحاث العديدة التي تمّ خوضها انطلاقاً من المنظورات الميدانية الأكثر بروزاً (السيميائية، والتاريخية، وتلك الخاصة بعلم الإنسان، والاجتماعية، والفلسفية). ومن أكثر المشاكل التي احتدم النقاش حولها في القرن العشرين، مُشكلة خصوصيّة كُلّ أشكال الفنون: هل من قوانين جمالية خاصّة بكُلّ شكلٍ من أشكال الحركة الفنية المُعترف بها اجتماعياً وتاريخياً؟ وغالباً ما كان يميل المنظّرون إلى دراسة الظواهر العميقة، المُشتركة بين كُلّ المظاهر الفنية (مثلاً تلك المُشتركة مع دراسة الصورة بشكلٍ عام). إنّ ظهور مُمارسات فنية جديدة، منذ قرنين، قائمة على الصورة الأوتوماتيكية،



مثل الصورة الفوتوغرافية، والسينما، والفيديو، أعاد إطلاق هذا النقاش حول الخصوصية مرّات عديدة.

وهكذا سُرعان ما انتقل فنّ الرَّسم، الذي يُزاحمه فنّ التصوير الفوتوغرافي في مجال الدّقة البصرية، ليشغل مجالاً آخر (ص 219).

وهكذا أعيد إطلاق النقاش مع السينما، أوّلاً كي يتمّ قبولها كنوع من أنواع الفنون، ثُمّ لإعطائها تحديداً تفاضُلياً، بالنظر إلى صفتها الفنية. وكُلُّنا يعرف تعبير كانودو (Canudo) (1921) الذي لا يُفيد فقط بأنّ السينما نوعٌ من الفنون، على الأقل بشكلٍ مُحتمل، ولكنّه أيضاً يأتي في المرتبة السابعة، كونه يأتي بعد الفنون التقليدية (ومجموعها ستّة). إنّ فكرة السينما كـ "خُلاصة لسائر أنواع الفنون" والتي حظيت بانتشارٍ واسع، تُظهر بشكلٍ خاص الصعوبة التي اعترضت تحديد فنّ جمال يتناسب مع شكلٍ من أشكال الفنون الجديدة على الإطلاق. أوّلاً تمّ البحث عن تحديدٍ للفنّ الصامت، كي يجعله مُختلفاً وبشكلٍ واضح، عن المسرح الذي كان يبدو قريباً منه. لقد سبق أن ذكرنا في سياقٍ سابق (ص 50) أنّ الانتقادات التي طالبت بنوعٍ من السينما التشكيلية (cinéplastie) (Faure, 1922) يُمكن أن تجعل من السينما شكلاً من أشكال الفنون التي يُمكن مُقارنتها بفن الرسم النبيل، إلاّ أنّه تمّ البحث عن تحديدات أخرى، إمّا من خلال المُعادلات الموسيقية (أبيل غانس: "السينما هي موسيقى الضوء")، وإمّا من خلال التكييف مع السينما الخاصة بالفن الثانوي (art mineur)، وهي السينما الإيمائية (pantomime) (وهذه كانت حالة العديد من المُعجبين بـ شاريو (Chariot)، ومنهم دولوك (Delluc)، 1921). ومع وصول الفيلم الناطق، سقطت هذه التحديدات؛ ولكن الرغبة في التمييز بين السينما والمسرح لم تختفِ، وما يُثير الاهتمام هو أنّه على أرض المفاهيم المسرحية



نفسها، تمّ البحث عن تحديدٍ للخصوصية السينماتوغرافية في خمسينيات القرن العشرين، مع الدفاع عن مفهوم "الإخراج"، وتجسيده من جهة مدرسة الـ Cahiers du cinéma وأتباعها (Aumont, 2006).

وقد تكَرّر التاريخ بعض الشيء مع ظهور فنّ الفيديو، الذي كان ينبغي كي يوجد اجتماعياً، أن يبدأ بالتمييز بين الفنون الموجودة، وخصوصاً السينما. إنْ لم يواجه فنّ الفيديو أي صعوبة ليتميّز من الناحية المؤسّساتية عن السينما التجارية (وهو "سينما الفن")، فقد لزم عليه نصب المعالم على أرضه بشكلٍ مُتقن كي يستطيع تحديدها بالنسبة إلى "السينما التجريبية"، التي كان يقترب منها في سبعينيات القرن العشرين، من حيث الجمهور، وأماكن العرض، وبعض الطُرُق الأسلوبية والشكلية. في إطار هذه المحاولة تحديداً لإعطاء تحديدٍ خاص، اضطُررنا إلى اللجوء إلى معيار تقني، وهو طريقة عرض الصور، كما تُشير إليه الجُملة التي يستشهد بها دوماً نام جون بايك (Nam June Paik) في أواخر الستينيات: "كما كبَتَ الكولاج (اللصق) (collage) فن الرسم، هكذا سيحل أنبوب الأشعة المهبطية (tube cathodique) مكان الشاشة". (Martin, 2006).

لقد سبق أن سنحت لي الفُرصة كي أقول (ص 120) إنّه لا شكّ في أنّ هذا المعيار لم يكُن وكما يقولون عنه، قوياً إلى هذه الدرجة. ومنذ ما يُقارب العشرين سنة، فقد هذا النوع من التعبير الكثير من خصوصيّته. وهكذا باتت الأعمال المُصوّرة بالفيديو من الآن فصاعداً مُدمجةً ضمن مشاريع فنيّة بوسائط مُتعدّدة (multimédia)، وتُقدَّم في أغلب الأحيان ضمن تركيبات تُقارب فيها فن الرسم، والنحت، إلى جانب هندسيات مُصغَّرة، وصور فوتوغرافية... إلخ.



وثمّة مسائل أخرى، وعلى الرُّغم من أهميّتها، حظيت بقدرٍ أقل بكثيرٍ من الاهتمام. ويُمكننا أن نندهش، ومن بين أمورٍ أخرى، أمام فكرة أنّ القليل القليل من الباحثين أعادوا العمل على مفهوم الشعرية، بالمعنى الأرسطوطاليسي للكلمة (أي دراسة خَلْق الأعمال، وصناعتها). إلاّ أنّ الكثير من فنّاني القرن العشرين دوّنوا، وبطريقة شيّقة في بعض الأحيان، مفاهيمهم الخاصّة بنشاط الخَلْق، وشاعرية الصور. وهذه هي حال العديد من الرسّامين، إلاّ أنّ الغلّة ستكون بالغنى نفسه في السينما، حيث نجد فنّانين كبار أمثال دريير، وبيرغمان، أو تاركوفسكي، إلى جانب الكثير من المُخرجين السينمائيّين الأقلّ شُهرةً، أعطوا كُتُب فكرية "خَلقية" (créatoriel) حول فنّ الفيلم. وقد برزت هذه الظاهرة بشكلٍ أكبر مع فنّ الفيديو الذي تترافق أعماله في أغلب الأحيان مع تعليقاتٍ طويلة، وإعلانات عن نوايا، وطُرُق استعمال (غالباً ما تنتهي، إنْ صَحَّ القول، بأن تُشكِّلَ جُزءاً من العمل نفسه كما هي الحال في مُعظم الأحيان مع الفنّ المُعاصر، بشكلٍ عام).

ومن بين الكُتّاب الذين حاولوا بناء نظرية شعرية حول الفن السينماتوغرافي، نذكُرُ مُحاولة د. بوردويل، في دراساته مؤلّفات دريير (1981)، وأوزو (1988)، وإيزنشتاين (1993)، من بين مؤلّفات أخرى. ويتمّ عمل التحليل الفيلمي هذا بالرجوع الدائم إلى صناعة الأفلام، التي تُفسَّر بشكلٍ أساسي من خلال سياقها الثقافي العام، ومن خلال سياقها الشكلي والأسلوبي الخاص الذي شكّله هؤلاء المُخرجين السينمائيّين لأنفسهم داخل كُلّ عمل. وهنا نتكلَّم عن نزعةٍ شعرية خاصة، تنسب خلق الأعمال الفنية بشكلٍ أساسي إلى حيثيّات إنتاجها، وليس إلى قصديّة كاتبها نوعاً ما، ولكن في هذا الاتّجاه، الذي يسلكه النُّقاد الشعريّين المُنتسبين إلى المدرسة الروسية في



عشرينيات القرن العشرين (Albera, 1996)، تظهر دراسات بوردويل مُقنعةً، من خلال دقّة توثيقها، وعلى الرّغم من الطابع الميكانيكي بعض الشيء أحياناً في الأنظمة الأسلوبية التي يقدّمها. وفي روحيّة متناقضة تماماً تقيّم الفرادة المُطلقة في الأعمال، وتُفتّش في هذه الفرادة نفسها على قلب عملية خَلق الصور، نذكر أعمال جان ـ لويس لوترا، وخصوصاً على فيلم Nosferatu (1981) و La Prisonnière du désert (1990). ولا شكّ في أنّ هذه الأعمال (التي تعود إلى ثمانينيّات وتسعينيّات القرن العشرين) تشهد بأنّ السينما (السردية والتمثيلية) شكّلت مُدوَّنةً من الصور المناسبة أكثر من غيرها، للتفكير الشعري الانتقادي.

3.5 متعة الصورة

ليس من البديهي في بادئ الأمر، أن تكون الصورة، ذلك الغرض المرئي، المُخصَّص ليتمّ تسجيله بواسطة العين، ذلك العضو الهادف إلى الإدراك عن بُعد، العضو البارد، يُمكن أن يمنح المُتعة. ولقد سبق أن قُلتُ ذلك بشكلٍ عابر، تميل النظريّات الجمالية التي تهتمّ بالقيم المُتعية المُرتبطة بالصورة، إلى التفتيش عن مصدر المُتعة خارج إطار الإدراك نفسه، مثلاً في حيثيّات التأمُّل، في بواعثه أو نتائجه. وتفترض الصورة الفنية أنّ متعة الصورة لا تنفصل عن جماليةٍ ولو أوّلية، وفي كُلّ الأحوال، عن معرفة حول الفن، وصناعته، وهدفيّته. يُمكن أن نقول ما نشاء حول فرح العيش الذي ينبعث من رسومات بيكاسو، ومن هذه السلسلة الكبيرة التي لا تُعَدّ ولا تُحصى، في هذه السنوات الأخيرة. ومن الواضح أنّه لا يُمكن فصل المُتعة التي تمنحنا إيّاها هذه الصور عن صورة أخرى، مُبهمة نوعاً ما، وهي صورة بيكاسو نفسه وهو يرسُم مُعرباً عن تهلُّل المُبتكِر الذي هو عليه. وتأثير لوحات بونّار (Bonnard) التي تُمثّل صور السّعادة في فنّ الرسم



إن وُجدت، تعود إلى الانسجامات المُلوّنة، إلى الألوان البُرتقالية، والألوان الزرقاء: كما أنّه لا يُمكن فصلها عن فكرة ابتكار من دون رغبة، يوماً بعد يوم، وإنْ كانت اللمسة البوناردية فعالةً إلى هذه الدرجة، فذلك لأنّنا نعرف بأنّ الرسّام كان قادراً على الرُّجوع إلى اللوحة نفسها خلال سنوات، بهدف تعديل تفصيلٍ صغير فيها.

باختصار قد يستحيل فصل المُتعة التي تمنحها الصورة - أي مُتعة المُشاهد أمام الصورة - عن فرح افتراضي يشعر به مُبتكر الصورة. ومن المؤكّد أنّ هذه المتعة الخَلْقية سبق أن اكتسبت الأشكال الأكثر تنوّعاً. وثمّة هوّة كبيرة تفصل بين روبينز (Rubens) الذي رسم أكثر من ألفي لوحة في خضمّ حماسة براعة وسهولةٍ لا مثيل لهما من جهة، وليونار الذي لم يُنجِز أكثر من دزّينة لوحات، في كُلّ حياته، من جهة أخرى؛ إلاّ أنّ الواحد والآخر دفعتهما للرسم، رغبةٌ تملكّت بهما (ويُمكن لكُلّ الرسّامين الذين تكلّموا عن فنّهم أن يكونوا قد أيّدوا عنوان كتاب أندريه ماسون (André Masson, [1950]) *Le plaisir de peindre*. وتُعتبر الصورة بشكلٍ عام، امتداداً للصورة الفنية. كما أنّ المُتعة التي تمنحها هي في أغلب الأحيان من الفئة نفسها، حتّى وإن كانت على سجلٍ آخر (تقليدي ساخر، ساخر، لَعِبي كما في الصورة الإعلانية مثلاً). وحتّى الصورة الوثائقية التي تكمن قيمتها في كونها لا تُظهر إلاّ العالم كما هو، هي من طبيعة هيبة الإبداع نفسها، ومتعة الاختراع: فكبار المصوّرين الفوتوغرافيّين أو مُخرجي الأفلام السينمائية الوثائقية، من فلاهيرتي (Flaherty) إلى ديباردون (Depardon)، هم من يُظهرون نظرتهم في الوقت الذي يظهرون فيه العالم. ومن كُلّ النواحي، إنّ متعة الصورة هي دوماً، وفي نهاية المطاف، متعة إضافة غرضٍ إلى أغراض العالم.



6. متى نتكلّم عن الصورة؟

الصورة غرضٌ مُصطنع وهي اصطناع مُتعمّد - هذه هي بلا شك الإجابة الأولى عن السؤال. والمنظر ليس بصورة، حتّى وإنْ عوّدنا فن الرّسم والتصوير الفوتوغرافي على مُشاهدته في بعض الأحيان، كما نُشاهد عرضاً مسرحياً (فثمّة مناظر تتمّ زيارتها كما تُزار المتاحف نوعاً ما). والوجه ليس بصورة، على الرُّغم من أنّه تمّ إنجاز ملايين اللوحات على الأرجح، منذ قرون. وبشكلٍ جدلي أكثر، إنّ الهندسة ليس بصورة - على الرُّغم من أنّ مُعظم المهندسين يعتبرون أنّ أعمالهم مُزوّدة بوجود بصري قوي. وحتّى في حقل الفن، حيث يبدو أنّ مفهوم الفن قد عثر على ميدانه الأنسَب منذ زمنٍ بعيد، يصعب في بعض الأوقات بَتّ هذه المسألة. وهل يُمكن أن نعتبر أنَّ الأعمدة التي صمّمها بورين (Buren) في القصر الملكي، تُشكّل صورةً؟ لا شكّ في أنّ الإجابة "لا"، فهي تقترب إلى حدٍّ كبير جداً، من نوع من الهندسة (إلاّ أنّ الفنّان قد لا يوافقنا في الرأي). وهل الظلال المعروضة التي يستعملها رافاييل لوزانو - هيمير (Rafaël Lozano - Hemmer) للعديد من عروضه، تُشكّل صورةً في حدّ ذاتها؟ ليس حقّاً، لأنّها ناجمة عن ظواهر طبيعية تماماً، تحدث جرّاء انتشار الضوء: ولكن يُمكن اعتبارها صورةً بعض الشيء، لأنّه يتمّ إنتاجها بطريقة مُحتسبة، على سِناد مُحدَّد وبطريقةٍ مضبوطة.

وكما نرى، حتّى من خلال رفض تحديد الصورة من حيث طبيعتها، ومادّتها، أو طريقة ظهورها، ما زال من الصعب تقدير حدودها. كما يبقى من الصعب في الواقع الهروب من سؤال القصدية والتوافقية: فالصورة هو ما تمّ إنتاجه كصورة، في إطارٍ اجتماعي وإنساني مُعيّن، يُتيح ذلك. وهذا لا يكفي لتسوية الأمور كُلّها (يُمكن أن نتناقش في ذلك، ويُمكن أن تختلف وجهة نظر أغلبية الجمهور



عن وجهة نظر الفنّان، أو عن الافتراضات المُسبقة الخاصة بالمتاحف ككُل). ولكن، قبل أن نتساءل كيف ننظر إلى الصورة، يجب أن نسأل أنفسنا إنْ كنّا أمام صورةٍ أم لا.

لقد سبق أن سنحت لنا الفُرصة لنذكُر بشكلٍ عابر، ما يكفي من الأمثلة المُختلفة، التي تنضوي جميعها تحت المُصطلح نفسه، كي نوضح أنّ الصورة كظاهرة، يُمكن أن تتّخذ أشكالاً مُتنوّعة جداً. ومن جهةٍ أخرى، على الأرجح أنّهم سيخترعون المزيد من الطُرُق الأخرى التي تظهر من خلالها. وإن تنوُّع الأشكال الكبير هذا لا يمنعنا من أن نتكلّم عنها دوماً بصيغة المُفرد: الصورة.



الفصل الخامس

مُقتطفات من تاريخ الصورة

إنّ الصورة التي يتمّ إدراكها، وإدارتها بواسطة جهازٍ يُنظّم علاقتها بالمُشاهد، تؤخذ في إطار شبكات واستعمالات اجتماعية. وبالتالي يُمكن القول إنّها غرضٌ تاريخي بكُلّ ما للكلمة من المعنى. قد تبدو هذه المُلاحظة تافهةً (وهل من ظاهرةٍ إنسانية خارج إطار التاريخ؟)، ومن المُفيد أن تُصاغ الفكرة بشكلٍ صريح، بما أنّ بعض المُقاربات النظرية أغواها تعمُّم المفاهيم.

في هذا الفصل، لا نعتزم تأريخ أجهزة الصورة، ولا وضع قائمة بها؛ كما أنّنا لا يُمكن أن ندّعي أن نقوم "بتأريخ الصور"، وهذا بيانٌ عام بشكلٍ كبير بحيث إنّ لا معنى له تقريباً. ولكن بدا لنا أنّه من المُفيد أن نُشير باقتضاب، ومن دون البحث عن وجه الفرادة، إلى بعض الأوقات الأساسية في الوجود، التاريخي والجوهري المُرتبط بالصورة. ولا يفاجئنا أن تمثّل هذه الأوقات جميعها، تحوُّلات مُهمّة في وضع الصور، منذ ظهوره كنتاج مُصطنع من صُنع الإنسان وصولاً إلى التغيُّرات الحديثة التي تتمّ تحت أنظارنا. وفقاً لهدف هذا الكتاب، الذي هو نظري، لم نسعَ لا إلى قصّ حكاية، ولا إلى سرد تسلسل أحداث، ولكن إلى استخلاص القيمة العامة من كُلّ وقت من هذه الأوقات.



1. "ولادة" الصورة

نحن نعلم، على الأقل منذ اكتشاف مغارة ألتاميرا (Altamira) (1879)، أنّ رجُل العصر الحجري القديم كان يُنتج صوراً، وحتّى صوراً تمثيلية. ولم تنكفّ هذه المعرفة الحديثة جداً تاريخياً عن أن تتأيّد وتتغذّى خلال القرن العشرين، مع اكتشافات بيش - ميرل (Pech - Merle) (1922)، ولاسكو (1940)، وآرسي سور كورArcy) sur Cure) (1990)، ومغارة كوسكير (Cosquer) (1991)، وشوفي (Chauvet) (1994) - وهذه الأخيرة الأقدم من الجميع (حوالى 38 ألف سنة ق. م.)، هي أيضاً تلك التي تُقدّم مجموعة صور مؤثّرة إلى أقصى حَد بـ "واقعيّتها". بالمجموع، نعرف اليوم حول العالم حوالى مائتي مغارة مُزيّنة بالصور، إلاّ أنّ توزيعها الجُغرافي (85٪ في جنوب فرنسا، وشمال إسبانيا) يجعلُنا نفترض أنّ ثمّة أصقاع أخرى كثيرة من الأرض تُخبّئ مزيداً من المغارات المجهولة[1]. في الحقيقة، إنّ المعلومات المتوافرة لدينا حول هذه الفترة من تاريخ البشرية، شحيحة وغير مؤكّدة. والمجال الوحيد الذي يُمكن أن نحصل فيه على بعض المعلومات المؤكّدة، هو المجال التقني، لأنّ من الممكن أن نعرف وبدقّة في أغلب الأحيان، ما الوسائل التي تمّ استعمالها لإنتاج صور، وحتّى قديمة.

1.1 التقنيات

أكثر ما يلفت الانتباه هو أنّه ومنذ هذه "الأوقات الأولى" التي

---

(1) هناك واحدة، تقع في تايلاند وتتضمّن بعض الرسوم البيانية في:

A. Weerasethakul, *Oncle Boonmee qui se souvient de ses vies antérieures* ([s. l.]: [s. n.], 2010),

وحول فن العصر الحجري القديم، تعميمٌ على الموقع: http:// www.dinosoria.com/art. prehistoire.htm.



تمّ فيها إنتاج الصور، كانوا يستعملون تقريباً كامل المجموعة الخاصّة بالتقنيات التي وُضعت في التداول في ما بعد، على امتداد ألفيّات - باستثناء النقش، وبالتأكيد، التقنيّات الفوتوغرافية. ولفن الرّسم الحصّة الكبرى في هذه الإنتاجات الخطيّة، مع استعمال مُختلف أنواع الصّباغ من أصلٍ نباتي (الفحم، والمُغرة)، وذلك لتحديد الحروف كما لتعبئة المساحات. ولكن المنحوتات مُدهشةٌ أيضاً، سواء لتنوُّع المواد المُستعملة فيها (العاج، والنضيد، والفُلَيس البَزَلتي)، أو للذكاء الموظَّف في سبيل استعمال هذه المواد، التي تُعطي قوامات متنوّعة بشكلٍ مُذهل، تنمّ عن حِسٍّ جمالي كبير. ونخال أنّه "وفي أصل البشريةِ" (لنُكرّر إحدى العبارات - الكليشه)، ظهرت فجأةً القُدرة على صناعة صور، وكأنّ رجال العصر الحجري القديم تكوّنت لديهم مُسبقاً غريزةٌ أكيدة في إمكانية استعمال مادّة تصويرية. وككُلّ نشاط بشري، من المُرجّح لا شكّ، أنّ هذا النشاط عرف تجاربه وأخطاءه (وخصوصاً انطلاقاً من تقنيات البصمة [ديدي هوبرمان، 2008]، إلاّ أنّه بقي منها بعض الآثار. ولكن حتّى في الأماكن التي تكونت فيها صور تقريبية أكثر، فهي تظهر فيها وكأنّها مُنجزة، كوننا ورثناها دُفعةً واحدة.

2.1 الأشخاص

وجدول هذه الصور معروفٌ جيّداً بشكلٍ أساسي، ويتمّ نقله في أغلب الأحيان. فالرسومات واللوحات هي، في أغلبيّتها الساحقة، صورٌ حيوانية لأحصنة، وثيرانٍ من فصيلة الأرخُص، وأسود، وفيلة من فصيلة الماموث، ووحيدي القرن، وحيوانات الرنّة، وحتّى "البطاريق" (في كهف كوسكير، وهي صورٌ يصعُبُ التعرُّف إليها). ونرى هذه الحيوانات في أغلب الأحيان بشكلٍ جانبي، وفق الزاوية الأكثر نموذجيةً، تلك التي تسمح بالتعرُّف إليها (وهي كذلك الزاوية



الأسهل للرسم). ورسومات الوجوه البشرية نادرة في الكهوف، كما تمّ التعرُّف إليها والتعليق عليها في أغلب الأحيان. وإحدى هذه الرُّسومات الأكثر شُهرةً هي «L' «homme blessé للاسكو، وهي تمثّل صورة ظليّة لا شكّ في أنّها بشرية، تُظهر عضواً مُنتصباً يدُلّ على الجنس الذكري، إلاّ أنّه يصعُب تفسير وضعتها المائلة أمام صورة ثور بيسون، فقد يكون الحيوان هو من أوقعه، إلاّ أنّ ثمّة تفسيرات أخرى مُحتملة أيضاً (Bataille, 1955). وهذا المثال هو خير تعبيرٍ عن الصعوبات الهائلة التي تواجه كُلّ خطابٍ مرجعي حول صور العصر الحجري القديم، التي حلّلتها وترجمتها أجيالٌ من العُلماء، أحياناً من خلال روايات حقيقية لا يُمكن لأي شيء أن يؤكّدها بشكلٍ موضوعي. ولا نعلَمُ حتّى ما معنى الصورة ذات الصفة الأكثر أوّليةً من بين كُلّ تلك الموجودة في الكهوف المُزخرفة، وهي صورة "الأيدي السلبية" الشهيرة - التي تُمثّل بصمات أيدٍ تمّ الحفاظ عليها، وأسقِطت حولها صباغات، حمراء اللون في أغلب الأحيان. وتتكاثر التفسيرات، ولكن انطلاقاً من مُعطيات مُعاصرة بالنسبة إلى المُفسِّر: ويُشكّل تفسير النتاج التشكيلي في فترة ما قبل التاريخ، وبامتياز، أرضاً مُناسبة للتفسير الإسقاطي.

وينطبق الأمر نفسه على العديد من الصور التي تُمثّل أشكالاً تُشبه البشر، والتي تُجسّد بشكلٍ ناتئ أو بتقنيّة النحت على طريقة الـ ronde-bosse، بأحجام مُتغيّرة تماماً (تتناسب مع المادّة: فللصورة المنحوتة في ناب فيل الماموث، مثلاً، بُعدٌ مفروض). ولطالما كَرّر تفسيرها أكثر المواضيع تفاهةً والذي يتناول "فينوس في العصر الحجري القديم"، وكأن الشخصيّة الأنثوية لا يُمكن أن يكون لها وجودٌ بمعزلٍ عن الذهول الإباحي أو تمجيد الأمومة. ولا يُمكن أن ننكُر قوّة هذين الباعثين في الخيال الذكوري، ولكن كما في الصور



المرسومة، من الواضح أنّ تفاصيل الشخصية المُحدّدة في مُعظم التماثيل ومنحوتات الـ hauts-reliefs تُفلت من التمثيل. فتمثال "فينوس الذي نحته ويليندورف (Willendorf)" (11 سم من الكلس) يتميّز بعضوٍ بارز، وثديين كبيرين جداً، ولا وجه له (فالرأس مكسوٌّ بكامله بنوعٍ من التموّجات، وكأنّها شعر مُجعَّد، تنسدل إلى مُستوى الفم)؛ وهنا تبدو رمزيّة الخصوبة مُمكنة. ولكنّ منحوتة La «danseuse de Galgenberg» (7 سم، من النضيد الأخضر)، مع أعضائها غير المتناسقة ووضعتها المقلوبة، تُعبّر عن شيء مُختلف تماماً، وكذلك «La dame de Brassempouy» (3 سم ونصف، من عاج فيل الماموث)، وهو عبارة عن نصفيّة أنثوية صغيرة بوضعة رسمية جامدة يُمكن أن تُعتبر بعد 30 ألف سنة، نوعاً من البورتريه.

3.1 النتاج

لن أواصل هذا العرض السريع الذي ينمّ عن روحيّة هواة. إلاّ أنّ ثمّة أمرين مهمّين. أوّلاً البراعة التي تُظهرها مُعظم هذه النتاجات. ورسومات كهف شوفي مُذهلة (يُمكن أن نحكم عليها بحسب الصور) من حيث الإتقان، والدقّة، ووضوح السمات، ولا تُشبه أبداً رسومات مُطلَق أيّ حقبة، بريشة أيٍّ كان، لا من حيث دقّة المُلاحظة، ولا من حيث قوّة التعبير (Chauvet et al., 1995). وفي أسلوبٍ مُغايرٍ تماماً، ومُبسّطٍ أكثر، ولكن تعبيري بالدرجة نفسها، تنمُّ "جدرانيات" التاسّيلي (Tassili) عن روحٍ تشكيليّة كبيرة، في الطريقة التي تستثمر فيها صورٌ ذات لون موحّد بشكلٍ عام، مساحةً مُعيّنة (Gauthier et al., 1996). يُمكن أن تبدو الصور بدائيةً أكثر في بعض الأحيان، ولكن، إلى جانب فكرة أنّه يجب أن نأخُذ في الاعتبار غياب الأدوات المتطوّرة (وهذا ما يمنع مُقارنتها تقنياً مع نتاجات لاحقة)، فكثيرة من بينها تشهد أيضاً على حسٍّ تشكيلي



حقيقي (وهذه هي حال تلك التي ذكرتها). بمعنى آخر، إنّ البشر الذين أنجزوا هذه الصور كانت تربطهم بها علاقةٌ إدراكيّة وجمالية قد تكون قريبة جداً من العلاقة التي تربطنا بها.

والمسألة المهمّة التي تتمحور حول ما يُسمّى في الغالب، وبمصطلح غير مُلائم، "فن ما قبل التاريخ"، هي عتامة هدفية هذه الصور، والاقتناع بأنّ هذه الهدفية لا يُمكن أن تكون إلاّ أساسية. لا شكّ في أننا نُلاحظ أنّ مجموعات بشرية تعيش وسط ظروف حياة قاسية جداً، توافرت لها الإمكانيّات اليدوية والفكرية لإنتاج صور تمثيلية. كما نُلاحظ أكثر أنّ لائحتها مُتجانسة جداً؛ إلى حدٍّ علمي، لا رسمَ من العصر الحجري القديم، يُمثّل شتلةً، ولا جدولاً، ولا جبلاً، ولا صخرةً، ولا أداةً، وهي كُلّها عناصر موجودة في تجربة هؤلاء الناس. ويُشكّل الاختيار المحصور في تصوير حيوانات فقط (وبعض البشر) اللُّغز الكبير المُرتبط بهذا "الفن". والإجابة التي كانت تُعطى دوماً منذ عشرين عاماً عن السؤال الصامت الذي يفترضه هذا الاختيار، ترتبط بالدين، على الأقل بشكله البدائي، ولكن سبق أن قُلت ذلك، (ص 151)، هذه ليست سوى فرضية، وهي تأتي بشكلٍ طبيعي. وطَرْح شيفير الذي سبق أن تكلّمنا عنه أيضاً، والذي يريد أن تكون هذه النتاجات التشكيلية اختبارات مع الواقع ورمزيّته، هو من دون شك معقولٌ أكثر (كما أنّه لا يتناقض مع أي استعمال ديني لهذا النوع من الصور). إلاّ أنّه يصطدم هو أيضاً أحياناً على الواقع الكامد الذي يقول بهيمنة الصفة الحيّة في التمثيل - وكأنّ الحياة، أي المُتحرِّك، وحده يستحق الرّسم.

لا يُمكن أن ننكر أنّ الصورة ولدت في العصر الحجري القديم، ولكنّها لم تتفتّح إلاّ على بعض هذه الافتراضات، بما يبدو أنّها كانت مُخصّصة لتصوير الحياة - والحياة الحيوانية فقط، وحتّى



الحياة في أشكالها الأقرب إلى الإنسان (لا عصافير، ولا أسماك، ولا حشرات). وعلى الرّغم من القُرب الساطع الذي يُمكن أن نشعر به مع هذه الصور، وهي صورنا المُعاصرة من حيث نزعتها التعبيرية، والواقعية، وحتّى جمالها، تُشكّل جُزءاً من مفهوم جُزئي جداً حول احتمال وجود صورة. ظهرت الصورة منذ عشراتَ الألفيّات، وهي مجهولة الأصل - مثل اللغة، وهي مثلها خاصّة بالإنسان (ما من حيوان يرسم، باستثناء بعض القرود وذلك بشكلٍ حصري إنْ تمّ تشجيعهم على ذلك). يبدو أنّ الصورة كانت دوماً موجودة هنا: وهي بالتالي "لا تاريخ لها" في حدّ ذاتها؛ إذ إن أشكالها الاجتماعية هي وحدها من له هذه الخاصية.

2. البورتريه والأيقونة

غالباً ما تكون الصور الأكثر قدماً، ولكن "التاريخية" (نذكّر بأنّ هذا يعني، بعد اختراع الكتابة)، مُرتبطةً بالألوهية. وأصنام الكسوانا xoâna في اليونان القديمة هي أصنامٌ نُحِتت من دون إتقان، وهي غير معروضة، ولكن حاضرة في الاحتفالات الطقسية المُخصّصة للمُتدرِّبين. ويبدو (Vernant, 1985) أنّه لم يكُن لها وجه منحوت، وأنّ هذا الوجه الغائب هو وجه أحد الآلهة الذي لا يُمكن تصويره (أو القوى الطبيعية التي يتمّ تشبيهه بها بشكلٍ بدائي) (ص 152). وقد يظهر تصوير وجهٍ ما مع الديانة العامّة، في هذه الحضارة؛ وفي هذا الإطار الطقسي المُختلف، قد يُعتبر الجسم والوجه البشريّ وكأنّهما يُعبّران بشكلٍ واضح عن "حوادث" (بالمعني الأرسطاليسي) المادّة الإلهية. والوجه هو ذات طبيعة بشرية لأنه يعكس الطابع الإلهي ويجعله مرئياً؛ وهكذا نُفسّر بشكلٍ عام الابتسامة الغريبة لدى التماثيل اليونانية القديمة: لا على أنّها تعبير عن مشاعر بشرية، بل كأنّها إحياءُ فضيلة فوق بشرية بطريقة حسيّة، وهي



الـ charis، أي النعمة. وغنيّ عن البيان إنّ مفهوم الصورة الفردية شبه غائب في نظام القيم هذا: وكُلّ صورة ليست سوى تحيين لنوع مُشابه لسائر الأنواع. في النهاية، وفي اللغات القديمة، إنّ الكلماتَ التي تعني "صورة" (teslem, eikon, imago)، تُفهَم دوماً وكأنّها نوعٌ من التشابه الرّوحي المُجرّد (Mitchell, 1086).

1.2 الوجه المُفرَّد

وإلى حين الوصول لتصوير وجه ما ليس بشرياً فقط، ولكن مُفرَّداً، خاص بشخصٍ ما، ثمّة خطوة كبيرة يجب القيام بها. ومن اللافت من ناحية علم الإنسان، أنّه غالباً ما تمّ القيام بهذه الخطوة في إطار علاقة معيّنة مع المُقدّسات والموت. وفي اليونان القديمة، استقبلت النُّصب الجنائزية صورة الميت شيئاً فشيئاً - لا شكّ في أنّ السبب في ذلك منسوبٌ أقل للشهادة على وجوده (حتّى الماضي والمُنتهي) كشخص، وأكثر لإظهار مروره إلى العالم الثاني. وقد يكون ذلك أيضاً في إطار قصدية ردعية، كي يحولوا دون عودته (وهو استيهام مشهودٌ له عند العديد من الحضارات، والذي غذّى، في حضارتنا نوعاً أدبياً وسينماتوغرافياً غزيراً، يتمثَل في خُرافة اللا ـ ميت أو الميت - الحي). وما يُسمّى بمُصطَلَح شبه تقريبي، "بورتريه" جنائزي، ليس بالضبط نوعاً من البورتريه بالمعنى الحديث: إنّه إشارة تُعبّر أنّ ثمّة إنساناً أصبح الآن ميتاً، يسكن جهنّم (ويُفضّل أن يكون مقدَّراً له البقاء فيه)، إلاّ أنّه خفيٌّ. وقد شكل البورتريه الجنائزي بلا شكّ، وعند العديد من الحضارات (وعندنا في كُلّ الأحوال)، المظهر الأوّل للبورتريه بشكلٍ عام.

قد تكون فكرة البورتريه الفردي - في اليونان الكلاسيكية ومن ثمّ في روما - مُخصَّصةً أوّلاً إلى "كبار الرّجالات"، أي القادة



السياسيّين، قادة الجيش، ورُبّما الفنّانين الشهيرين (مثل هوميروس (Homère) أو صافو (Sapho))؛ ولكن في اليونان، إنّ هذه النُّصفيات التي كانت موجودةً بالتزامن مع تماثيل الآلهة (مثلاً نصفيات هوميروس) كانت تُعتبر أكثر على أنّها إحياءٌ لذكرى، وتمثيلات على حدٍّ سواء (ما من "بورتريه" منحوت لهوميروس بقي وجهه مجهولاً بالنسبة إلينا). وأصبحت التمثيلات مُفرَّدة بشكلٍ أوضح في روما، مع حفاظها على صفتها النموذجية. وتمّ إنجاز نصفيّات الإمبراطورات بشكلٍ خاص، على يد معاصري نماذجها (من دون أن يُعرف إنْ جعلوهم يتّخذون الوِضعات)، وهذا ما يجعلها وفيّةً أكثر للأصل؛ فمُختلف نصفيّات الإمبراطور أغسطس مثلاً، ومن دون أن تكون نُسخاً عديدة عن البورتريه نفسه، تتشابه كثيراً كي تجعلنا نعتقد أنّها أنجِزت بحضور الأصل. وفي الوقت عينه، نُلاحظ أنّ لهذه النصفيّات جميعها، أو التماثيل الراجلة، وِضعاتٌ محدودةٌ جداً. ويُشكّل هذا البحث النظامي، أو حتّى العنيد، أحد المظاهر التي تلفت الانتباه بشكلٍ أكبر في الثقافة اليونانية، وهو يتركّز على التمثيلات التي تقرن الفردي بالنموذجي، في إطار هدفية غير دينية ولكنها مدنية - وحتّى وطنية. عدا الحقبة الثقافية اليونانية - الرومانية، نادراً ما يُشهَد للبورتريه، إن استثنينا الحالة الشهيرة ولكن الفردية للبورتريهات الجنائزية عند الأقباط، في منطقة الفيّوم (ص 152). وفي الغرب، أدّى سقوط الإمبراطورية الرومانية إلى نهاية البورتريه المنحوت أيضاً، وذلك لفترة طويلة: فطوال فترة القرون الوسطى، كانت التمثيلات البشرية مُرتبطةً في أغلب الأحيان بأشخاص أسطوريّين من الجوهر المسيحي لا الوثني كما عهدنا ذلك: لأنّ "لملوك" البوّابة الملكية في كاتدرائية شارتر (Chartres) رؤوساً جميلةً جداً، ولباساً نبيلاً جداً، ولا تمثل هذه التماثيل أحداً: فهي كناية عن تجسيدٍ بصري لفكرةٍ مُعيّنة، هي فكرة الملكية (وهي حتّى



ملكيّة مُباركة من الله). وشيئاً فشيئاً، تمّ إنجاز صورٍ مُفرَّدة من جديد، وعبرت إعادة الانطلاق هذه - وإنْ بطريقة مُختلفة - المسار الرَّمزي نفسه الذي سلكه تمثيل الوجه منذ العصور القديمة؛ وقد أعاد إنعاش هذا النوع من التمثيل، الصور الجنائزية للملوك (أو الأسياد النافذين أو أمراء الكنيسة) في المرتبة الأولى، أو حتّى مظهرها المسكوكي العام. وابتداءً من القرن الثالث عشر، وأكثر من ذلك من القرن الرابع عشر، صُنعت النّصفيات الجنائزية، أو نصفيّات الأشخاص الطريحة، وحتّى تماثيل كبيرة لخيّالة (كتماثيل بيرنابو فيسكونتي (Bernabò Visconti) [حوالى 1370] أو كانغراندي ديللا سكالا (Cangrande della Scala) [1329]). وهُنا أيضاً من الصَّعب أن نحكم على التشابه، ولكن ابتداءً من عام 1300 أو عام 1350، وخصوصاً في إيطاليا، كانت البورتريهات مُفرّدة بشكلٍ كافٍ كي تجعلنا نظُنّ أنّهم كانوا يريدونها دقيقةً ومصنوعةً وفق النموذج (غالباً، في حالة البورتريهات الجنائزية، كانوا يعتمدون قولبة رأس الجُثّة). وقبيل عصر النهضة أصبحوا يعتبرون الوجه في الغرب غرضاً لتمثيلٍ إيمائي وشخصي.

2.2 البورتريه الحديث

إذاً ابتداءً من القرن الخامس عشر وعى الناس حقيقة ما يُسمّونه حتّى اليوم البورتريهات. وهي صورٌ أرادوها مُتشابهة لأفراد يُمكن التعرُّف إليهم وتسميتهم بشكلٍ افتراضي على الأقل (فقد فقِدَت بعض المُماثلات ولكّنها كانت معروفةً في الأصل). وعلاقة البورتريه بالاسم وثيقةٌ بشكلٍ خاص: ذلك أنّه لا يُمكن أن يحِلّ لا الاسم ولا الصورة أحدهما مكان الأخرى، إلاّ أنّهما من نوع التفرُّد نفسه. فلكُلّ واحدٍ مِنّا اسمٌ خاص به وحده، ووجهٌ خاص به وحده. فكلاهما يُعبّر عن "الهوية" (Frizot, 1985). ففي الحالة الواحدة كما في الأخرى، ثمّة



احتمالٌ ضئيلٌ للخلط: ذلك أنّ اسمنا يُمكن أن يكون جِناساً شبه كاملٍ (ولهذا السبب، جرت العادة على إطلاق أسماء عديدة على شخصٍ واحد). ويُمكن أن يكون لنا شبيهٌ واحدٌ شبه كامل أو أكثر. وهذا الاحتمال الأخير مُزعجٌ إلى أقصى حَدّ، لأنّ عمليّة التعرُّف من خلال النظر، مُباشرةٌ أكثر، كما أنّها انفعاليةٌ أكثر. وعَرض "ليم" للمشاهير مُقنعٌ في حدّ ذاته نوعاً ما، وهي لُعبة يلعبونها بشكلٍ شائع في مُجتمعنا الإعلامي. ولكن في حقبات أخرى، كان يُمكن أن تلعب الليمات دوراً خفياً أكثر وخَطراً أكبر [راجع مثلاً] الحُبكات حول القناع "الحديدي"). ونذكُرُ بشكلٍ خاص أنّ فكرة الازدواج البصري الكامل المُبالَغ به والذي يُفهَم على أنّه ازدواجٌ للشخص الواحد، مُقلِقة لدرجة أنّها أدَّت إلى ولادة أساطير، ثُمّ إلى نوعٍ روائي (راجع قصّة William Wilson لـ بو (Poe)، 1839، أو فيلمَ L'Étudiant de Prague، في نُسختيه، عام 1913 و1926).

وكُلّ الطُرُق العملية لإنجاز بورتريه مرسوم تُلبّي معيار الفرادة هذا، على الأقل حتى القرن التاسع عشر. وهي تقوم على السيطرة على كُلّ مرحلة وكُلّ عنصرٍ مُساهِم في إنتاج الصورة، بحيث لا يتمّ تأمين التشابه فحسب، بل ذلك العُنصر "المجهول" الذي يجعل البورتريه يفصلُ نوعاً ما الشخص عن نموذجه. وفي أفق البورتريه الغربي، نجد دوماً ونوعاً ما، عناصر تشدّنا للتفكير بأنّ البورتريه الناجح التقط شيئاً ما من الشخصية ذاتها التي يُصوِّرها، وهو يتخطّى مُجَرَّد تقليد المظاهر لخداع الداخل وهُنا يولَد خيال البورتريه - ولكن في إطار نسخة بجماليون (Pygmalion) القديمة بشكلٍ أقلّ (لأنّ الذي يتحرَّك لا يجعل الشخص الموجود مزدوجاً: فهو يُضاف إلى عالم الأحياء) مُقارنةً مع الأسطورة الشهيرة Portrait ovale لـ بو (1842) الذي كَرَّرها جان إبشتاين في السينما (La chute de la maison usher,



(1929، حيث يُقال بصريح العبارة إنّ البورتريه المرسوم في الوقت الذي يتحقَّق فيه التشابه، يُصبح تجسُّداً "للحياة نفسها" ولكن بالتزامن مع ذلك يكون نموذجه ميتاً.

وللوصول إلى هذا المثال، لعِب الرّسامون ولاحقاً المُصوّرون الفوتوغرافيّون على كُلّ أنواع تأثيرات الواقع أي في العُمق، تأثيرات الإخراج (Sorlin, 2000): وهو تحديدٌ دقيقٌ في أغلب الأحيان، عن اللباس والتسريحة؛ واختيار ديكورٍ موحٍ ومألوف: واختيار الإطار المُناسب ومسافة النظر. وهذه الثابتة الأخيرة مُعبِّرة بشكلٍ خاص وتحثّ معانٍ تضمينية لا يُمكن تجنُّبها تقريباً: فالرؤية من الأمام، تجعلنا نشعر وكأنّنا أمام شخصية تؤكّد نفسها بشكلٍ واضح وحتّى عالٍ، وهي بالتالي تُظهِرُ في أغلب الأحيان رجُلاً (امرأة) صاحب سُلطة، كما في بورتريه هنري السادس الذي رسمه هولبين (Holbein) (1537)، أو البورتريه الفوتوغرافي لـ تشيرتشل (Churchill) الذي أنتجه كارش (Karch) (1941): أما الرؤية الجانبية مع تضمينها المسكوكي أو القِياسي الإناسي (anthropométrique)، نادرةٌ وتُعطي بشكلٍ مُناقض، القوّة للرسّام (والمُشاهد) في رؤية أحدهم، من دون أن يروه، كما في عملية إبعاد (راجع البورتريه الشهير لإيراسم (Erasme) الذي رسمه هولبين). أمّا الحَلّ الأقل تميُّزاً والذي يقوم على رؤية ثلاثة أرباع اللوحة، فهو الأكثر شيوعاً، وهو مبدئياً، ذاك الذي يحثّ على تأثيرات أقلّ.

وإلى جانب القرارات المُتعلِّقة بمكانة الرَّسام أو المُصوِّر الفوتوغرافي، يرتكز البورتريه الواقعي الذي اخترعه التيّار الإنساني في عصر النَّهضة، إلى قرارٍ آخر، مُهمّ أكثر، مُرتبط بالنموذج. وإنْ أردنا في الواقع التقاط أكثر من مُجرَّد تقليدي يُحاكي الواقع، وجَعل المُشاهد يشعُرُ وكأنّه أمام شخصيةٍ ما أو طَبعٍ ما، يجب أن نهتمّ



بعُنصُرٍ إخراجيٍّ آخر: وهو الوِضعة. وثمّة بعض البورتريهات التي تُشعرنا بأنّهم جعلوا الشخص المرسوم يتّخذُ وضعات لفترة طويلة، وهي وضعات مُحايدة واصطناعية نوعاً ما، لا تُظهر شيئاً. وعلى عكس ذلك، ثمّة بورتريهات تُشعِرنا وكأنّها لم تلتقط لحظةً واحدة فحسب، بل إنّها سرقتها تقريباً بغفلةٍ عن الشخص، وأنّه بالتالي تمَّ إيجاد شيء منه لن يكشفه أبداً مُجرَّد النظر إليه. ومن بين الحكايات العديدة من هذا النوع، حكاية بورتريه بيرتان (Bertin) الذي رسمه آنغر (1832). فقد كان الرسّام يائساً من إمكانيّة التوصُّل إلى رَسم رَجُل الأعمال المُهم هذا، وبعد عِدّة جلسات من الوِضعات العقيمة، تظاهر النموذج بأنّه يقف؛ وبعدما وجد الرسّام "الوِضعة" المُناسبة أخيراً. وزُعم أنّه قال له: "تعالَ غداً لتأخذ الوضعات لأنّني انتهيت من البورتريه الخاص بك!" (تيفوز (Thévoz)، 1980)، ومن دون أن نصِل إلى هذا الحَدّ، يُمكن أن نتعرَّف في العديد من البورتريهات المرسومة - وبالتالي، في العديد من البورتريهات الفوتوغرافية، التي يُسعفها اختراع الصورة الفورية - إلى هذا الانشغال بالحركة الكاشفة والنهائية حيث تنخدع فجأةً خُلاصة الشخص.

تقنيّات رسم البورتريهات

يُشكّل التشابه أحد المُعطيات الأساسية المُرتبطة بالبورتريه. ولكن لا يجب أن نتعرَّف فقط إلى الفرد المرسوم، ولكن أن "نشعُر" به. وكي نرسم البورتريه، لا بُدّ من حَشد استعدادَين، ونوعين من المهارات التقنية، المُختلفة جداً (وحتّى المُتناقضة): نسخ الأشكال بشكلٍ دقيق، ورَسمها بشكلٍ بياني. وكما سَبَق أن رأينا ذلك، يتراوح التمثيل بشكلٍ عام بين قطب وهو "المرآة" وقطبٍ آخر، وهو "الترسيمة" (ص 169 والصَّفحة اللاحقة) وهو يُزاوجهما في أغلب الأحيان. ويصحُّ هذا الأمر في البورتريه أكثر: فلن يكون



البورتريه المرسوم ملتحماً ولن يبدو مناسباً لروحيّة الشخص المرسوم، إلاّ إذا تضمّن جزءاً من ترسيمة الصورة - وذرَّةَ كاريكاتور في أغلب الأحيان. ولم يكُن كبار رَسّامي البورتريه يرسمون "صوراً" عن نماذجهم أبداً، بل صور مُماثلة جداً تتضمَّن جُزءاً تفسيرياً. ومن هذا المُنطلق، شكّلت الصورة الفوتوغرافية انقلاباً في العادات لأنَّ جُزءه المُخصَّص للترسيمات ضئيلٌ جداً، بل معدومٌ. وفي نهاية القرن التاسع عشر، غالباً ما بَدَت البورتريهات الفوتوغرافية "مغلوطةً" بالنسبة إلى جمهور مُعتاد على المُبدَّلات (transpositions) التي يقوم بها الرسّامون، والمُخادعة في مُعظم الأحيان. كما حاول أشهر رسّامي البورتريه في هذه الحقبة، إيجاد روحيّة البورتريه المرسوم، وذلك من خلال عناصر مُصطنعة مرسومة (تقنيّة التشوُّش (flou) والإنارات المُتضادّة (éclairages contrastés) عند جوليا مارغريت كاميرون (Julia Margaret Cameron)، والعَمل على الوِضعات عند نادار (Nadar). . . إلخ).

ولم يفقد البورتريه الفوتوغرافي قط هذه العلاقة الأساسية بالبورتريه المرسوم بشكلٍ كامل، حتّى بعد تعميم التصوير الفوتوغرافي الفوري الذي كان يُتمّم رسالة الصورة - والتي تكمُن في تخليد اللحظة. ويعتمد بورتريه تشيرتشل الذي رسمه كارش، والذي سبق أن ذكرناه أعلاه، على المنطق نفسه والأيديولوجية نفسها المُستعملة في بورتريه بيرتان الذي رسمه آنغر - وهو يُشكّل في الواقع موضوع حكاية أخرى مُشابهة: يُقال إنّ تشيرتشل، وفيما كان يُشارك في أحد الاجتماعات المُهمّة (أثناء الحرب)، خَصَّص بضع دقائق كي يأخُذ المُصوِّر صورة بورتريه له؛ إلاّ أنّ كاش كان يقوم بمحاولات عديدة، ولم ينجح في إيجاد الإطار أو الوضعة المُناسبة: فاستشاط تشيرتشل غضباً، وهَمَّ بالمُغادرة - فالتُقطَت الصورة في هذا الحين بالذات،



وجاءَت مُفعمةً بالتعبير عن شخصيّة ذلك الرَّجُل. وغالباً ما شدّدت النظريّات حول التصوير الفوتوغرافي على طبيعة الأثر في هذا المجال، وحتّى طبيعة البصمة الزمنية (ص 136)، وهكذا كانوا يعتبرون البورتريه الفوتوغرافي أحياناً وكأنّه يكشف أموراً أكثر من ناحية "علم الكائنات"، وهو أقرب إلى النموذج بشكلٍ أساسي، وذلك بالمُقارنة مع البورتريه المرسوم. كما أنّهما من الطبيعة نفسها المؤمنة بنوعٍ من التمادّ (التحوُّل من مادّة إلى أخرى) (transsubstantiation) بين الشخص الذي يتمّ أخذ البورتريه له وصورة ما، يتمّ الحصول عليها في هذه الحال، من خلال عمل الرسّام وتطابقة مع الغير (empathie)، وفي تلك، من خلال غريزة المُصوِّر الفوتوغرافي والميزات العينية التي يتمتّع بها جهازه (Barthes, 1980).

وقد غيّر اختراع التصوير الفوتوغرافي مع الضمانة التي كان يجلبها، الواقع الخاص بالبورتريه، وذلك من خلال إرغامنا على رؤية شحنة التشويه والتفسير التي كانت موجودةً في كُلّ بورتريه. كما يُمكن أن نفكّر أنّ اختراع صورةٍ فوتوغرافية أيضاً، ولكن تتحرَّك، بعد أقلّ من قرنٍ واحد، قد يُغيّر مُجدّداً هذه المُعطيات بشكلٍ كبير. لم يكن الأمر كذلك أبداً، أو شبه ذلك، ولم يتمّ استعمال السينما أبداً تقريباً كتقنيّةٍ للبورتريه - أقلّه عندما نقصدُ بـ "بورتريه" دوماً، صورة شخصٍ في لحظةٍ مُعيّنة. وكثيرة هي صور وجوه، مشاهيرِ نوعاً ما، يُصوّرونها بتقنية السطح القريب، خلال وقتٍ طويلٍ نوعاً ما، فتصبح نوعاً من البورتريهات الفوتوغرافية المُتحرّكة: إلاّ أنّها لا تقتصر على كونها كذلك فقط، أي صوراً مُتحرّكة لا تُضيف شيئاً إلى قوّة الصورة، وتنتزع منها حتّى قوّتها التبسيطية والتعبيرية التي تعلّمتها من فنّ الرّسم. ذلك أنّه وإنْ سجَّلنا تغيُّر الوجه بحسب الوقت، يصعُبُ أكثر رسمه ضمن بيانٍ وتركيبه. وإنْ أضفنا أنّه ولأسباب بديهية



تتعلّق بنشر السينما - التي طالما كانت مُخصَّصةً لحلقات مهنيّة وأماكن مُتخصِّصة - لم يكُن ثمّة استعمالٌ اجتماعي لمثل تلك البورتريهات، نفهم لِمَ لم يكُن أوّلاً ثمّة نوع من البورتريه "المُصوّر في فيلم".

وقد أوجدوا هذا النوع، في وقتٍ مُتأخّر أكثر، ولكن دوماً بشكلٍ أقلّ وطريقة مُحوَّلة. باختصار، إنّ الـ Cinématons التي يفوق عددها الألفي بورتريه، والتي تحمل توقيع جيرارد كوران (Gérard Courant) (والتي أنجِزَت مُنذ عام 1977) هي تلك التي تقترب من هذا النوع أكثر: ذلك أنّه يتمّ تصوير الشخص، عن سطحٍ قريبٍ جداً وفي إطار ثابت، خلال ثلاث دقائق (مُدّة بكرة فيلم سوبر 8)، شرط أن يشغر، وكما يُناسبه، هذه الدقائق الثلاث. ومع هذا النظام الفطن، يبدو مُصوِّر البورتريه غائباً كُلياً عن الصورة، ولكن من الأصح القول إنّه ينقل للجهاز والنموذج، وبشكلٍ مُتضامن، قرارات التوصيف والترسيم التي هي في أساس كُلّ صورة بورتريه. وكما في البورتريهات المرسومة والبورتريهات المُصوّرة فوتوغرافياً، نجد في هذه السلسلة درجات مُتفاوتة جداً من النجاح، تتراوح بين انعدام التعبيرية ووجود الرتابة وصولاً إلى رؤية غير المُتوقّع والتجلّي. وكثيرة هي الأفلام الأخرى التي تدّعي أنّها تحتوي صور بورتريه، ولكن في مُعظم الأحيان، كان الأمر يتعلّق أكثر بالمعنى الأدبي لمُصطلح "البورتريه"، وبوصف شخصيّة من خلال أعمالها أكثر منها باختراع وجه يُمثّلها ويُترجمها. ولنذكُر في هذا السياق أنّ هذه البورتريهات كانت في أغلب الأحيان لمُخرجين سينمائيّين كما الـ JLG/JLG لـ غودار (1995) أو أعمال بوريس ليمان (Boris Lehman)، وجوزيف موردر (Joseph Morder)، وبعض أفلام أنياس فاردا (Agnès Varda) . . . إلخ، (Bellour, 1988; Tinel, 2004; Grange, 2008)



البورتريه الشخصي

إنّ البورتريه الشخصي هو مبدئياً نوعٌ من البورتريه الذي يطرح الإشكاليّات نفسها. وإن قُمنا بتصوير البورتريه الشخصي لذواتنا، سنقوم بتصوير بورتريه لشخصٍ آخر. وإلى جانب ذلك، فقد لجأ مُعظم الرسّامين الذي أنجزوا بورتريهاتهم الشخصيّة، وحرصاً منهم على التقيُّد بالبند الأوّل من عقد البورتريه، وهو احترام التشابه، إلى استعمال المرآة كي يروا شكلهم بدقّة وموضوعية. وما يرسمه الرسّام بالتالي، هو "ذاته" طبعاً، ولكن بطريقة مُشوّهة نوعاً ما أو منقولة نوعاً ما، لأنّه يرسم نفسه أعسر إن كان أيمن، والعكس صحيح - ونرى انقلاب هذه الجنبية (latéralité) على الوجه بشكلٍ أوضح. ذلك أنّه يستحيل على المرء أن يرى نفسه وعيناه مُتّصلتان بشكل وثيق بمقدّمة جسمه: وهذه مُسلّمة لا يُمكن تجاوزها.

وحول هذه النُّقطة بالذات، أوجد فن التصوير الفوتوغرافي استحداثاً مُهمّاً. فقد تمّ أخذ العديد من البورتريهات الشخصيّة الفوتوغرافية أمام مرآة - وهي تتضمّن بشكل عام صورةً مرآوية عن جهاز التصوير نفسه، في امتدادٍ لتقليد الرسّامين الذين كانوا يرسمون أنفسهم في أغلب الأحيان، وهو يحملون لوحة الألوان الخاصة بهم، وهم يرسمون (Bonafoux, 1984). ولكن حركيّة جهاز التصوير الفوتوغرافي تسمح أيضاً بوضعه على ركيزة وبإطلاقه على مسافة (أو مع مؤخِّر (retardateur))، وسُرعان ما سيسمح البورتريه الشخصي لمُدير الآلة، بأن يُنتج صورة عن نفسه من الخارج كما يراه الآخرون (Billeter, 1985). وهذا الإبعاد، والوضعنة (objectivation) هُما اللذان يبحث عنهما كُلّ المُخرجين السينمائيّين (استثنائيين أكانوا أم هواة) الذين يُنجزون البورتريه الشخصي الخاص بهم مع صورٍ مُتحرِّكة - فيلم أو فيديو. وكما أنّه من شبه المُستبعد أن يُصوّر المرء



نفسه باستمرار في مرآة، وهذا ما يُصبح عقيماً على المدى البعيد، يجب أن تستعمل البورتريهات الشخصية المصوّرة في فيلم قُدرة الجهاز على الانفصال عن النموذج؛ وبشكلٍ عام، وكما سبق أن أوردنا ذلك، يفترض هذا الأمر الكثير من الإخراج، ومَسرَحةً و/ أو إضافة طابع خيالي، في أغلب الأحيان.

ولم يكن الوجه البشري على الفور، غرضاً تتناوله الصورة؛ فقد استلزم الأمر عمليةً طويلة دامت قروناً. ولكن، ومنذ عصر تيّار الإنسانية، لم تُصبح غرضاً شائعاً للتمثيل فحسب، بل في منحى مُعيّن، الغرض الأصلي الخاص بالصور. وغالباً ما قيل إنّ كُلّ التمثيل الغربي كان قائماً حَرفياً على فئة الشخص، وحتّى على مفهوم مُركّز وواعٍ عن الشخص (Foucault, 1966) - سوف نعود إلى هذه النُقطة بعد لحظة مع المنظور. ولا شَكّ في أنّ المكان الأساسي المُخصَّص للوجه المُفرَدَن هو أثرٌ عن تفوُّق الشخص هذا في التمثيل. ومن هذا المُنطلق، وعلى الرغم من الجهود المبذولة منذ اقتراح النزعة "ما بعد الحديثة" (Lyotard, 1986; Jameson, 1991)، لا يبدو لي أنّ هذا الأمر تغيّر كثيراً. لنبقى في مجال التصوير الفوتوغرافي، من الواضح أنّ العديد من الفنّانين حاولوا بشكلٍ نظامي، مُنذ عشرين سنة، أن يُحاربوا مفهوم التعبير عن نموذج من خلال البورتريه الخاص به، وذلك عبر إنجاز بورتريهات "جعلوها مجهولةً"، فأفقدوها قدر المُستطاع، ميزاتها التي تتفرّد بها (راجع توماس ستروث (Thomas Struth)؛ إلاّ أنّ هذا النوع من المشاريع يصطدم بواقع يقول إنّه يبقى لكُلّ وجه فرادته الجسدية، وإنْ تمَّ إبطاله قدر المُستطاع.

3. عَظَمة المنظور وسقوطه

ما يُسمّى تقنيّاً بالمنظور هو مظهرٌ من مظاهر التحوُّل الهندسي البسيط والشائع، يُسمّى تشابُه الوضع (homothétie). ويبدو منذ



البداية أنّ قول ذلك، يفترض أنّ الأمر يتعلّق بتركيبٍ مَحض تقوم به الروح. ولكن، وكما رأيناه في سياقٍ سابق (ص 21)، يتمّ هذا التحوُّل بطريقة طبيعية في العين البشرية. والصورة البصرية التي تتكوّن على الشبكية، هي صورة مكوّنة بحسب المنظور؛ وعلى الأقل، هي كذلك تقريباً، بما أنّ الجليدية ليست سوى عدسة لامّة بشكلٍ تام. والمُهم هو أنّ التحوُّل المنظوري، الذي تمّت عقلنته بشكلٍ اصطناعي، والذي كان من المُفترض "اختراعه"، ثابتٌ بطبيعته. أمّا النتيجة العملية الأبرز فهي أنّ الواقع الجسدي يظهر بالنسبة إلينا، ومن الناحية البصرية، وكأنّه يحترم قوانين منظورية؛ إذ تبدو الأغراض الموجودة على مسافة بعيدة، أصغر حجماً، والخطوط المُستقيمة، تتلاقى عند الأفق. . . إلخ.

1.3 لمحةٌ عن تاريخ المنظور

يُمكننا أن نفهم أنّ القدر المُخصَّص إلى هذا النوع من المُعطيات، شكّل في تاريخ التمثيل، مُشكلةً كبيرةً طُرحت باستمرار. هل يجب أن تعتمد الصورة التي تهدف إلى تمثيل الواقع، اتّفاقات مُماثلة؟ إنْ كان الجواب نعم، كيف يُمكن أن نعتبر أنّ ذلك ينقل الشروط الطبيعية الحقيقية في نظرتنا؟ إنّها في العُمق مسألة إدراك الفضاء. ذلك أنّنا ننقُل هذا الأخير في المرتبة الأولى، من خلال أحاسيسنا الحسيّة - الحركية واللمسية. إلاّ أنّنا كوّنّا عنها أيضاً معرفةً مُهمّة، من خلال أحاسيس بصرية (ص 13). ولا يُمكن أن ينقل تمثيل الفضاء في الصور البسيطة (اللوحات الفنية، والصورة الفوتوغرافية، والفيلم)، الأحاسيس اللمسية، ولكن يُمكنه في أفضل الأحوال، أن ينقل بشكلٍ جزئي، وبطريقة غير مُباشرة، الأحاسيس الحسيّة - الحركية. وفي المُقابل، يُمكن أن نعتبر التشابُه بين المنظور الطبيعي والمنظور الاصطناعي، على أنّه وسيلة عملية جداً وناجعة



لجعل المُشاهدين يُدركون الفضاء (Arnheim, 1974).

هندسة التمثيل

لا يعفي المبدأ العام المُتعلّق بالمرآة والخريطة (ص 169) المنظور. وكانت هذه الأخيرة دوماً في التمثيل، عُنصراً تقليدياً/ يُحاكي الواقع، وعنصُراً ترسيمياً. ونجد من ناحية علم الهندسة وعلم البصريات، أنظمة إدراكية أكثر دقّة من غيرها؛ إلاّ أنّ ثمّة أنظمة أخرى هي أبعد عن الواقع البصري الاختباري، وهي مُثيرة للاهتمام أيضاً بالنسبة إلى الصور، وذلك لا يعود إلى قُدرتها الخاصة على التعبير، بل إلى كونها تُصوِّر المساحة المرئية بطريقة مُختلفة، ومُلائمة في بعض الأحيان. عمليّاً، تمّ استعمال نوعين أساسيّين مُهمَّين من المنظور:

1 ـ المنظورات التي لها مركز: تتحوّل الخطوط المُستقيمة المتوازية في الفضاء الثُلاثي الأبعاد إلى خُطوط مُستقيمة (أو مقوَّسة) تلتقي عند نُقطة واحدة. إلاّ أنّ الصنف الأهم في هذا النوع، يتمثّل في المنظور الخطّي ذات نُقطة الاستهراب (point de fuite) المحورية، إلاّ أنّ بعضهم نُصِح في بعض الأحيان أيضاً، باستعمال المنظورات المُقوَّسة (Flocon & Taton, 1963, 2005)؛

2 ـ المنظورات على خَطٍّ مُستقيم، التي تبقى فيها الخطوط المُتوازية، مُتوازيةً خلال العَرض. وهذه هي حال الاستحوار (axonométrie) الذي نجده عند المُهندسين والطوبوغرافيّين، وهو نظامٌ لا محور له، بخطوطٍ مُتوازية، تبقى فيها الأطوال متوازيةً مع الأطوال الحقيقية.

ولهذه الأنظمة جميعها القيمة الاتّفاقية ذاتها. ويُمكن أن يتمّ استبدال النظام المنظوري دوماً وبشكلٍ افتراضي، بنظامٍ آخر، وذلك



من دون أن يتمّ إفساد الصورة بشكلٍ جوهري. وهُنا يتدخَّل تاريخ الصورة: فالأسباب الكامنة وراء انتقاء الأنظمة لا تعود إلى مُجرَّد قُدرتها على إعطاء المعلومات، بل لأسباب أخرى. وعن معرفة أو عن غير معرفة، كان كُلّ نظام يهدف إلى التعبير عن فكرة مُعيّنة حول العالم وتمثيله - ومفهومٌ مُعيّنٌ عن العالم المرئي.

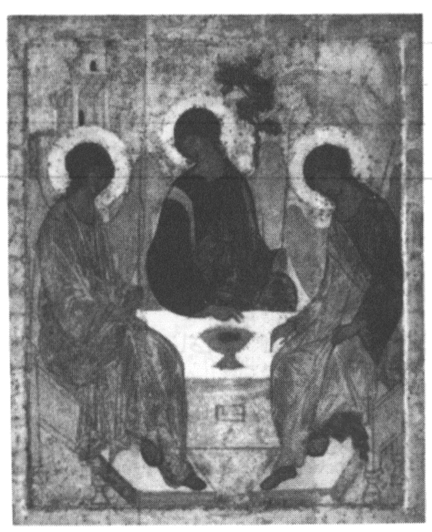
المنظور قبل عصر النهضة

تَمَّ رَبط المنظور أوّلاً في إطار فنّ الرسم، بتمثيل الهندسات المعمارية (وخصوصاً لبعض ديكورات المسرح). وتعود هذه المنظورات الهندسية على الأقل إلى القرن الخامس ما قبل المسيح، حيث نجد ديكورات مرسومة وملوّنة (من صنع رجُلٍ يُدعى أغاثاركوس (Agatharcos)) لإحدى مسرحيّات إسخيلوس (Eschyle). ولم يتمّ المُحافظة على أقدمها، إلاّ أنّ من الممكن أن نكوِّن فكرةً جيّدة حول المنظور مُنذ العصور القديمة انطلاقاً من مجموعات مُتأخِّرة أكثر، تمّت المُحافظة عليها بشكلٍ جيد. وكانت تُشكِّل اللوحة الجُدرانية الشهيرة في مدينة بوسكوريالي (Boscoreale)، والتي تعود تقريباً إلى عام 150 ق. م. (والموجودة اليوم في متحف Metropolitan Museum في نيويورك (New York))، الديكور في إحدى غُرف الطعام: وهي تُمثِّل ديكورات نموذجية عن المسرح اليوناني: الدراما الهجائية، والتراجيديا الكوميدية. واللوح المُخصَّص للكوميديا مُثير للاهتمام بشكلٍ خاص: فهو يصوِّر أبنيةً، الواحد وراء الآخر؛ ونُميّز فيه بشكلٍ نظامي الخطوط الأفقية من الجهات الأمامية لهذه الأبنية، والخطوط المائلة، "الهاربة"، من الجهات الجانبية. إلاّ أنّ نقاط الاستهراب في هذه الخطوط المائلة بعيدةٌ كُلّ البُعد عن أن تكون مُنتظمة؛ أحياناً تكون متوازية، وأحياناً لا تكون (أحياناً مائلة "من الزاوية السيّئة"). وقد احترم الرّسام جيّداً، جُزءاً من علم



الهندسة البصرية، إلاّ أنّه لَم يُعطِ عنها إلاّ بعض المبادئ، من دون أن نصل إلى التدقيق في التفصيل.

وفي كُلّ اللوحات التي تعود إلى العصور القديمة (ولوحات الفسيفساء)، نجد في أغلب الأحيان، نوعاً من المنظورات التي تُسمّى "حروف السمك" (arêtes de poisson) (أو أيضاً، ذات "محور الهَرَب" (axe de fuite))، حيث تتلاقي الخطوط المُتعامدة بالنسبة إلى سطح اللوحة، ولكن ليس باتّجاه نُقطة وحيدة، بل باتّجاه محورٍ مركزي (نجد الكثير من الأمثلة على ذلك في بانوفسكي، 1924). ومن ناحية علم الهندسة، إنّها مُقاربة، ولكن يُمكن أن تبدو كافيةً بشكلٍ تام في العديد من الحالات، كي تدلّ على عمق الفضاء، أو تنقله حتّى بطريقة حسيّة. ونجد هذا المنظور أيضاً لغاية القرن الرابع عشر، عند رسامين كانوا عندها من المُفكّرين الروّاد، مثل أمبروجيو لورينزيتي (Ambrogio Lorenzetti) في لوحته Annonciation 1344 (Arasse, 1999).



لوحة الـ Trinité لـ أندريه روبليف (Andréï Roublev)

(القرن الخامس عشر)، ومنظوره المقلوب.



وثمّة نظام آخر، بعيد أكثر عن المنظور الخطّي ذي المركز (perspective linéaire à centre)، ويُسمّى الـ "منظور المقلوب". وكما يُشير إليه المُصطلح، إنّه نظامٌ منظوري تكون فيه الخطوط المُتعامدة بالنسبة إلى اللوحة مُمثّلةً بشكلٍ جيّد من خلال خطوط مائلة، إلاّ أنّها لا تهرُب إلى خلفية اللوحة، ولكن إلى الجهة الأمامية منها. إنَّ هذا النظام الذي استُعمِل خصوصاً في بعض الأيقونات، والزخرفات ذات الموضوع الديني لغاية القرن الثاني عشر أو الثالث عشر، يُظهر جيّداً أنّ استعمال المنظور ليس قراراً تقنياً بشكلٍ مَحض، يُحدِّده المعيار البصري وحده، بل قرارٌ رمزي. في الواقع، يُمكن تفسير هذا المنظور المُناقِض جداً بالنسبة إلى مُجمَل إدراكنا، بشكلٍ جيّد وواضح (Florensky, 1919): إذ يُنسَب فيه المُشرَف لا إلى الرّسّام، ولا من بعده، إلى المُشاهد، بل إلى صانع كُلّ الأشياء، وهو الله - الذي، وبحُكم وجوده في قلب كُلّ شيء، يجعل نوعاً ما، هذا المُشرَف يصِل منه إلى عيوننا، من خلال هذه الصور، بطريقة رمزية (في الواقع، لا تمثّل الأيقونة العالم المرئي). وهكذا يُقيم المُشاهد، الذي أصبح "نقطة استهراب"، ونُقطة تقارُب، علاقةً حميمةً معها، دون أن يُنصّب نفسه، على أنّه مُنتجها.

أخيراً، يُمكن أن نذكُر، وعلى الرّغم من أنّ الأمر يتعلّق على الأقل بنظام منظوري أكثر منه بلُعبة مُتعمّدة ومتطوّرة مع المُشرَف، التشوُّهات المُزيّغة التي كانت شائعةً جداً من القرن الخامس عشر إلى القرن الثامن عشر. والتزييغ الصوري (anamorphose picturale) هو تغيير هندسي مُشابه للمنظور: كما أنّه نوعٌ من الإسقاط المُتشابه الوضع - وإنْ كان "فاسِداً" (Baltrusaitis, 1984)، وهو يقوم بشكلٍ عام، على قطع المخروطي الخُرافي المُنبثق عن مُشرَف الرسّام، ليس من خلال سطحٍ مُتعامد بالنسبة إلى الشُّعاع المركزي (وهذا ما يقوم

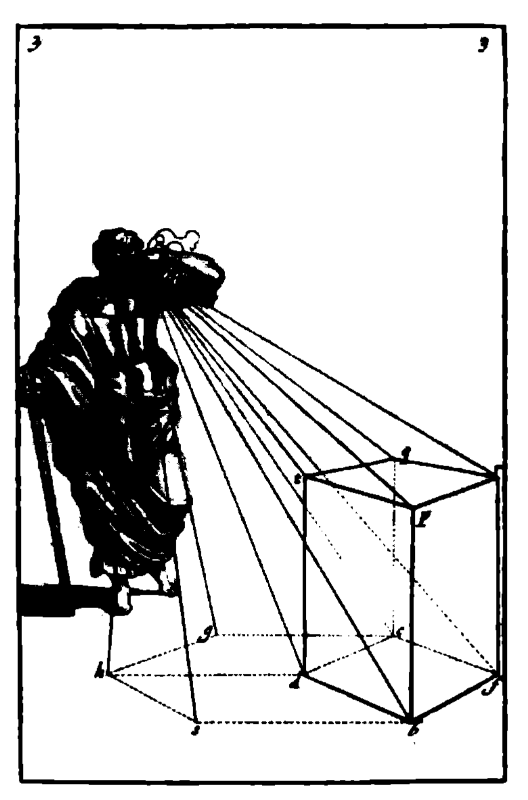


به المنظور الشرعي)، بل من خلال سطح مائل، وحتّى مائلٍ بشِدّة. والنتيجة هي تشويه المقاييس في ناحيةٍ مُعيَّنة (العَرض، بشكلٍ عام)، إلى أن تُصبح الصورة غير معروفة، على الأقل إذا نظرنا إليها من الأمام. وفي الواقع، يكفي كي نراها بطريقةٍ صحيحة، أن نجِد انحناءة المُشرَف الذي اعتُمِد لرسمها.

المنظور خلال عصر النهضة

إزاء هذه الأنظمة العملية ولكن البعيدة في مُجملها، من خلال بعض السِّمات الخاصة بالرؤية الطبيعية، لا شكّ في أنّ المنظور الخطّي ذي المركز، كما شاع خلال النهضة، يتمتّع بامتيازٍ ما: فهو الذي يُعطي صوراً قريبةً من رؤيتنا. ولأسباب عديدة، تمّ وضع الصيغة - البسيطة من ناحية علم الهندسة - المُرتبطة بهذا المنظور، وذلك في توسكانا، في مطلع القرن الخامس عشر، من خلال بعض الأعمال النظرية والعملية. ويُنسب الفضل في ذلك عموماً (وبترتيبٍ أبجدي) إلى برونيلليسكي (Brunelleschi) الذي قام في عام 1415 بتجربة تتركّز على مُقارنة مُباشرة بين صورةٍ مرسومة من خلال منظورٍ ذي مركز والمُشار إليه التابع لها (بيت العماد في فلورنسا (Florence))، ومازاتشيو الذي رسم في عام 1427 العمل الأوّل الذي يتبع بأكمله منظوراً دقيقاً، وهو لوحته Trinité، وأخيراً، ألبيرتي، لدراسته التي تحمل عنوان De la peinture (1435). وابتداءً من أواسط القرن، كان جُزء كبيرٌ من الأعمال المرسومة يحترم المعيار الجديد. كما ظهرت العديد من الدراسات النظرية في القرن الخامس عشر (دراسة بييرو ديللا فرانسيسكا (Piero della Francesca)، نحو عام 1480، هي من أكثرها شُهرةً). وبعدها، ولغاية مطلِع القرن العشرين، خلّدت العديد من الدِّراسات العملية والتعليمية هذه التقنية وتطبيقها (Descargues, 1976).





أبراهام بوس (Abraham Bosse)، Traité de perspective، 1648.

ويصعُبُ علينا فهم السبب الذي حال دون أن يتمّ اختراع هذه التركيبة في وقتٍ أبكر، مع العِلم أنّها لا تستلزم معرفةً في علم الرياضيات مُعقّدةً كتلك الموجودة عند عُلماء الرياضيّات اليونان في حقبة إقليدس (Euclide). وما يبدو أكيداً، هو أنّ الأسباب التي أخّرت هذا الاختراع ليست علميةً؛ فهي على الأرجح تعود إلى فكرة أنّ هذا الاختراع، وحتى تاريخه، لم يكُن يُلبّي حاجةً رمزيّةً مُلحّة.

وإلى جانب ذلك، لا يجوز التمادي أيضاً في وصف إبداع تركيب ألبيرتي، فقد تمّ تطبيق بعض مُقدّماته الأوّلية في أنظمةٍ سابقة (White, 1957; Edgerton, 1975).



المنظور الأتوماتيكي

إنّ إحدى فوائد المنظور الخطّي (أو المنظور الاصطناعي perspectiva artificialis كما كانوا يُسمّونه خلال عصر النَّهضة لتمييزه عن نقيضه المنظور الطبيعي perspectiva naturalis الذي يُطبَّق في نظام الرؤية) هو أنّه أدّى، ومن خلال بساطة مبادئه، إلى بناء أجهزة تُتيح إنجازه بشكلٍ أوتوماتيكي. وكانت هذه الأجهزة موجودةً منذ نهاية القرن الخامس عشر أو مطلع القرن السادس عشر؛ ومن أشهرها «fenêtre de Dürer»، وقد عَرَض مبدأه المُعلِّم الألماني في دراسة تقنية بشكلٍ مَحض تعود إلى عام 1525 (Hamou, 1995)، إلاّ أنّ ثمّة أجهزة أخرى تمّ رسمها (ورُبّما إنتاجها) حتى القرن الثامن عشر. إلاّ أنّه تمّ استبدالها في تلك الحقبة، ولمصلحة الرّسامين بنوع آخر من الأجهزة، وهي الغُرفة المُظلمة (camera obscura). وقد كان مبدؤها معروفاً منذ زمنٍ بعيد (على الأقل منذ كتاب الـ Traité لـ ليوناردو دا فينشي، نحو عام 1510): وهو يقوم على إدخال النور من خلال فُتحة صغيرة، في غُرفة مُظلمة، واستجماعها على شاشة؛ وعندها نحصل على صورة (مقلوبة) لما هو موجود خارج هذا الحجم، أمام الشاشة. أمّا سيّئة هذه التقنية فتكمن في ضيائها الضعيف من جهة، وخصوصاً فكرة أنّ الصورة تتكوّن في داخل الحجم؛ عملياً، وبالتالي، ليست هذه الصورة مرئيةً إلاّ لمن هو موجود في غُرفة، وهذا لا يسمح بالحصول على صورة ما نُريده. أمّا التطوُّر اللافت الذي تمّ القيام به فتجلّى من خلال حشد هذه الغُرف المُظلمة، عندما تمّ التوصُّل إلى القيام بغُرف ذات أحجام صغيرة، ويُمكن مُشاهدتها في الخارج؛ لذلك كان لا بُدّ من انتظار اختراع العدسات (التي، ومن خلال تقريب الأشعّة الضوئية، ترفع الضياء بشكلٍ ملحوظ) والخلفيّات نصف الشفّافة، مثل الزجاج الذي أزيل اللمعان منه، والذي يُمكن أن نُشاهد الصورة عليها. وثمّة بعض النظريات الشائعة



اليوم، التي تنسِب تاريخ استعمال هذه "العلب" (Hockney, 2001) إلى فترة بعيدة جداً، وترتكز هذه الطروحات على أدلّة غير مُباشرة؛ والأمر الأكيد هو أنّه كثيراً ما تمّ استعمال الغُرفة المُظلمة في القرن الثامن عشر، وخصوصاً على أيدي رسّامي الهياكل الهندسية، والمناظر الحَضَرية، وأبرزهم كاناليتو (Canaletto).

أمّا المرحلة التالية من الإنتاج الأوتوماتيكي الخاص بالمنظور الاصطناعي فكانت مُرتبطةً باختراع التصوير الفوتوغرافي. وإنّ تسجيل صورة في حدّ ذاته، من خلال عمل الضوء على سطح حسّاس للضوء، لا يمُتُّ بصلة إلى الهندسة المنظورية، كما تشهد على ذلك رسومات تالبو Photogenic drawings (ص 136). وسُرعان ما أصبحت آلات أخذ الصور الفوتوغرافية في القرن التاسع عشر، تُشبه غُرَفاً مُظلمةً يُمكن حملها، شبيهةً بغُرف الرَّسامين، والتي كانت خلفيّتها مُستبدَلةً بصفيحة حسّاسة (Mannoni, 1994; Frizot, 1994). وقد سمح اختراع البكرة الليّنة التي حلّت مكان الصفائح الحسّاسة، المُربكة وغير المُلائمة، بخفض حجم الجهاز بشكلٍ مَلحوظ، إلاّ أنّ المبدأ بقي دوماً هو نفسه، وذلك لغاية اختراع أجهزة التصوير الفوتوغرافية الرقمية الحالية؛ حيث تقوم عدسة (أو في أغلب الأحيان، مجموعة من العدسات) بتقارُب الضوء على مساحةٍ حسّاسة للضوء تقع خلف العدسية، تتألّف إمّا من "حبوب" مادّة كيميائية (أملاح الفضّة، مثلاً)، أو من لاقطات مجهرية (microcapteur) ضوئية ـ كهربائية. وما يجعلنا نشعر بالصفة الأوتوماتيكية في أداء هذا المنظور، هو أنّه تمّ تثبيته دفعةً واحدة، ومن دون تدخُّل اليد. وهذا ما لوحِظ بشكلٍ بارز مُنذ اختراع الصورة الفوتوغرافية، كي نفتخر به أو نتأسّف لأجله (نتيجة فُقدان مهارة ما أو البرودة الآلية المُتعلّقة بهذه الصورة). وحول هذه النّقطة، لم تُضِف السينما ولا الفيديو، أيّ



شيء على التصوير الفوتوغرافي، عدا آلات مُختلفة على الصعيد الميكانيكي (لتسجيل الحركة) - إلاّ أنّها مُتشابهة تماماً على الصعيد البصري.

2.3 الجدال حول المنظور

إنّ المنظور الطبيعي، الذي يسهل تصويره، وإنتاجه من خلال الأجهزة، يتميّز أيضاً بصفةٍ لافتة وهي أنّه يُشكّل النظام المنظوري الأقرب إلى إدراكنا. وهذا ما لا يُتيح لنا فحسب أن نفهم سبب عدم اختفائه على الإطلاق، بعد اختراعه السريع، بل أيضاً السبب الذي أتاح له أن يظهر على أنّه مُطلقٌ ما أو مثالُ ما. ولكن لا شكَّ في أنّ التمثيل يعني التوافق التمثيلي (ص 261)، وانتقاء هذا النوع من الأنظمة دون الآخر، ليس أمراً مُحايداً.

المنظور "كشكلٍ رمزي"

هذا ما أراد بانوفسكي (1924) أن يُعبِّر عنه، من خلال تحديد المنظور بشكلٍ عام على أنّه "الشكل الرَّمزي" في علاقتنا مع الفضاء. ومفهوم الشكل الرمزي اكتشفه الفيلسوف الذي ينتمي إلى التيار الكنتي الجديد (néo-kantien) إرنست كاسيرر (Ernst Cassirer) للدَّلالة على التركيبات الفكرية والاجتماعية الكبيرة التي يدخُل من خلالها الإنسان في علاقة مع العالم (اللُّغة كشكلٍ رمزي للأشكال في التواصُل الكلامي، والصورة الفنية كشكلٍ رمزي للأفكار في التواصل البصري، والخُرافات ومن ثمّ العلوم، كقوّة رمزية من معرفتنا عن العالم الطبيعي). ويُشدِّد كاسيرر على الاستقلالية النسبية في عالم الرمزيّات هذا، الذي يتطوَّر ويُبنى وفقاً لقواعده الخاصة. ويهدف بانوفسكي بعدما أعاد تناول هذا المفهوم، إلى أن يُظهر أنّ كُلّ فترة تاريخية كان لها "منظورها" الخاص، وهو شكلٌ رمزي عن إدراك الفضاء، الذي



يُناسب مفهوم المرئي والعالم. وبالتالي، لا تملُك مُختلف هذه المنظورات أيّ عُنصر تعسُفي، بل على العكس، فهي تُفسَّر بالرُجوع إلى الإطار الاجتماعي، والأيديولوجي، والفلسفي الذي أوجدها. وبالكلام عن المنظور الاصطناعي بنوعٍ خاص، فقد أتاح هذا الإطار استعماله في عصر النهضة، من خلال ظهور مساحة "نظامية"، ولا متناهية، ومُتجانسة، وموحَّدة، وهو ظهورٌ مُرتبط بروح الاكتشاف الذي كان ليقود إلى الاكتشافات الكبيرة، ولكن أيضاً إلى تطوُّر الرياضيات في سائر المجالات. فقد تمّ اختراعه بالتالي لا في إطار علاقةٍ مع حقيقة مرئية مُطلقة، بل كوسيلة تربيع منطقية للفضاء، توازي علم الهندسة البصرية - أي بالنسبة إلى مُخترعيه: ألبيرتي أو برونيلليسكي، فهي توازي الطريقة ذاتها التي يوظّف بها الله الكون. ومن الواضح أنّه يُشكّل شكلاً رمزياً لأنّه يُلبّي حاجةً ثقافيةً خاصّة بعصر النهضة، تتحدَّدُ بالتضافر من الجهة السياسية (ظهر شكل الحُكم الجمهوري في توسكانا)، والعلمية (تطوُّر المجال البصري)، والتكنولوجية (اختراع النوافذ الزُّجاجية)، والأسلوبية، والجمالية.

بشكلٍ طبيعي، إنّ هذه الطريقة المُعتمدة في تقديم المنظور أثناء عصر النهضة على أنّه نتاج محض وبسيط عن "جوّ سائد" ذات صفة علمية أو ثقافية، مُبسَّطة أكثر من اللزوم - كما أنّها لا تُنصِف بانوفسكي تماماً. ويُصادِرُ داميش (Damisch) (1987) أنّه ليس للمنظور قصّةٌ، إن أدركنا القصّة بحسب النموذج الخطّي الذي يقودُ من الولادة إلى الموت - بل "قصص" - وأنّه عبر هذه القصص، يُشرِك دوماً رؤية العالم وتمرين الفكر. وفي الأساس، ما اكتشفه ألبيرتي وبرونيلليسكي من بين آخرين، (لنقُل ذلك في تعبير قديم) هو أنّ ما نراه من الناحية "البيئية" لا يُمكن نقله هندسياً من دون التخلّي عن وهم العُمق.



وقد سمح هذا الاكتشاف الذي جاء بعد النهضة (لأنّه ولمرّة أخرى، ما كان يرمي المنظور الاصطناعي إلى ترميزه، هو نظرة الله) بأن يُترجم النظام نفسه، قيماً رمزية أخرى: ويوظّف المنظور المسرح كي يساعده في ترتيب النظرات ضمن هرمية، وذلك حول نظر الملك، فيما أنّه في فن الرسم، فقد توصّلوا أكثر فأكثر إلى اعتبار أنّ المنظور ذا المركز "كان يُمثّل" النمط الإنساني بشكلٍ محض في امتلاك العالم المرئي.

انتقاد المنظور

وفي إطار الانتقاد الأيديولوجي في نهاية القرن العشرين، برزت بشكلٍ خاص هذه النيّة في ترتيب العالم بشكلٍ مرئي، ووضع الإنسان في وسطه. وفي حوالى سبعينيات القرن العشرين، أراد الناس أن يروا في المنظور نظاماً مُلائماً لبروز شخص "مُركّز" في التيار الإنساني (ويُحدّده هذا البروز). وكما سبق أن ذكرنا ذلك للتو، تمّ اختراع النظام الإدراكي أوّلاً، كي ينقُل حضور الله في العالم المرئي (وعند ألبيرتي، يُسمّى أيضاً الشُّعاع المركزي الذي يصل عين الرّسام بنُقطة الاستهراب، بـ "الشُّعاع الإلهي"). إلاّ أنّ مؤرِّخي الفن ألحّوا على فكرة أنّه يجدُر بالإنسان شيئاً فشيئاً، أن يميل إلى أن يشغل هذا المكان المركزي (Francastel, 1951). وكان هذا اللقاء تدريجياً جداً، كما تشكيل مفهوم الشخص: الذي بدأ مع التيّار الإنساني، تواصل مع ديكارت ومفهوم الـ كوجيتو (التفكير)، مع فلسفة التنوير، ومع الرومانسية. كما يُشكّل تركيز التمثيل (ص 108)، وربطه بالرؤية البشرية، في ناحية مُعيّنة، ظواهر تعريفية نوعاً ما، عن فنّ الرسم في حوالى القرن التاسع عشر، وعن فنّ التصوير الفوتوغرافي الناشئ، لا شكّ.

وكان النّقاش مُحتدماً بشكلٍ خاص، ليس بشأن فنّ الرَّسم، ولا



حتّى بفنّ التصوير الفوتوغرافي، بل بشأن السينما (لا شكّ في أنّ الأمر يعود إلى قوّة الجهاز الخاص بها). وكانوا يعتبرون الكاميرا آلةً تُنتج المنظورات، وهي "بالتالي" مُتأثّرة بالأيديولوجية الإنسانية - والأيديولوجية البورجوازية التي نشأت عنها (Baudry, 1970; Comolli, 1971-1972; Pleynet, 1969). وهذا تفسيرٌ مُبسَّطٌ للغاية. وبالإضافة إلى أنّه يُمكن للكاميرا، كجهاز تصوير فوتوغرافي، أن تخدع المنظور كثيراً (على الأقل عندما تلعب على التبئير)، لم يكُن ثمّة أيديولوجية بورجوازية وحيدة من القرن الخامس عشر إلى القرن العشرين، ولكن العديد من الأيديولوجيّات التي تكوّنت على التوّالي، والتي شكّلت أحد مظاهرها. ويوضح داميش (1987) الذي ينتقد بشدّة هذه الطروحات أنه لم يكُن بوسع "التيار الإنساني أن يتلاءَم مع المنظور المركزي كما يُسمّونه، ولا مع التحديد الدقيق المُعطى عن الشخص [...] الذي يأتي كنتيجةٍ طبيعية له". وبشكلٍ مُعاكس، وجد الموقف الأكاديمي التقليدي، الذي كان يرى في المنظور النظام الوحيد الشرعي من الناحية العلمية، مُدافعين جُدُداً حافظوا ضدّ النسبية التاريخية التي يُدافع عنها بانوفسكي، عن فكرة الطبيعة والعلمية، وبالتالي على الشرعية التامّة اللازمنية المُرتبطة بالنِّظام الذي تمّ اختراعه في عصر النّهضة. هذه هي، في بعض الأحيان، حال بعض مُنظّري الإدراك الذين لا يُميّزون بشكلٍ كافٍ بين الإدراك البصري وتمثيله في صور. كما أنّهم لا يرون أنّ أخذ العين كنموذج عن الرؤية، أيديولوجية لا تختلف عن سواها (حتّى وإن بدَت لنا طبيعيةً أكثر).

ويجب الرَّبط بين هذه الجدالات والتحوُّلات العميقة التي عرفها التمثيل في القرن العشرين. وقد أظهر فرانكاستيل (1951)، أنّ الثورات الشكلية التي حدثت في داخل فن الرَّسم، كانت تُترجم



تغييراً عميقاً في الإحساس بالمرئي، وولادة مفهوم جديد عن الفضاء. وعلى حدّ قول دالاي إميلياني (Dalai Emiliani) (1961): "يجب الرَّبط ما بين أزمة المنظور في الثقافة الحديثة من جهة، والمفهوم الجديد للفضاء من جهة أخرى، والذي أدخلته العلوم الهندسيّة غير الأقليدية، وفي المجال العلمي، نظرية النسبية؛ إلاّ أنّها تتصادف مع أزمة الوظيفة التقليدية في الفن كتقليد/ مُحاكاة، والذي يُقابله علم الجمال المثالي برؤية جديدة عن الفن الذي يعتبرونه معرفةً ولُغةً". ومن المُلفت مثلاً أنّ أحد الفنّانين الذي انتقد المنظور الأحادي العين بكُلّ حِدّة، هو براكاج (1963) الذي كان يعتبر الأمر تعبيراً عن حالة "مالِك" إزاء العالم المرئي - والذي يُقابله بطُرُق رؤية مُجرَّدة عن مركزها، وقائمة على علاقات طوبولوجية (مثل فرانكاستيل بعض الشيء).

وقد شكّلت هذه النّقاشات الجُزء الذي يُمكن رؤيته بشكلٍ واضح أكثر، في إطار التفكير حول المنظور، ولكن أيضاً الجزء الذي يحمل أكثر طابعاً علمياً. بالإضافة إلى ما سبق، لا بُدّ من الإضافة أنّ الأبحاث التاريخية حول المنظور بشكلٍ هائل، وذلك أوّلاً باتّجاه بانوفسكيّ من الدَّرجة الأولى، ثُم انتقاديّ أكثر. وهكذا أعاد بونيم (Bunim) (1940) تأريخ تمثيل الفضاء، وذلك منذ عهد المسيحيّين الأوائل، وصولاً إلى عصر النَّهضة، رابطاً كُلّ "مرحلة" مع المفاهيم الخاصّة بالفلسفة والرياضيات، والمعلومات التقنية؛ وقد أعطى وايت (1957) تاريخاً مُفصَّلاً، ليس فقط عن المنظور الخطّي في عصر النَّهضة بل أيضاً لما يُسمّيه المنظور "التركيبي"، أي النظام المُقوَّس، التجريبي أكثر، والهندسي بدقّة أقل، والذي نجده عند فوكيه (Fouquet)، أوتشيلّو (Uccello)، وحتّى عند ليونارد، في بعض الأحيان (Léonard)؛ وقد ربط



إدغيرتون (1975) المنظور في عصر النَّهضة بعدّة عوامل اجتماعية، مثل تطوُّر الرياضيّات وتصوير الخرائط؛ أمّا باكساندال (1970 و1972) فجعله قريباً من علم البلاغة الإنساني؛ وبالنسبة إلى داميش، يُشكّل المنظور الاصطناعي، ومن دون شك، اختراعاً يُمكن تأريخه (بالتزامن مع ذلك الموجود في تطبيقاته في فنّ الرّسم)، إلاّ أنه يُشكّل أيضاً في العُمق، التعبير التاريخي عن مجموعة حبكات تطرح مشاكل فلسفية، كانت موجودةً منذ البداية، أي منذ اختراع المنظور، وما زالت موجودةً اليوم، لأنّها المشاكل الأساسية المُرتبطة بالرؤية والتفكير.

لم تنتهِ الأبحاث حول المنظور الاصطناعي، ولكنّ الحاجة إليها اليوم تبدو أقلّ إلحاحاً. وقد ذكّر مؤرّخو الفنّ في عصر النهضة، ومن خلال دراسات دقيقة، أنّه لا يُمكن أن نقول إنّ الرسّامين الذين اشتركوا في الأحداث الفنية والثقافية خلال القرن الخامس عشر في إيطاليا، يستعملون النظام الثابت بشكلٍ مُتجانس. ويُردف المؤرّخون أنّ ثمّة العديد من التغييرات الفردية حول هذا المعيار (انظر: حول المثال المُهم عن الـ Annonciation، أراس (Arasse)، 1999). أمّا بالنسبة إلى النّقاش الأيديولوجي، فلم يعُد مُحتدماً كما كان في السابق، ويبدو أنه انتهى بنوعٍ من التسوية: يتمّ الاعتراف بكُلّ طواعيةً، وعلى مثال غومبريش، أنّ المنظور هو اتّفاق طبيعي نسبياً، يُشرك عمليةً شبه "علمية"؛ وهذا لا يحول دون وجود "عالم مرئي" مُحايد يُمكن إسناد الصور إليه، وأحداث مُباشرة بالنسبة إلى ما نراه، أو إلى الطريقة التي نراه فيها. وثمّة احتمال للحصول على المعلومات حول العالم المرئي (وهو ليس نسبياً)، إلاّ أنّ ثمّة العديد من الطُّرق لأخذها في إطار أيديولوجي، وهذه الأخيرة متفوّقة في نظرتنا إلى الصور (Mitchell, 1986).



4 .التجرُّد

كانت الصور القديمة جداً، التي تعود إلى حقبة المسيحيّين الأوائل، تُصوّر أجزاءً من العالم المرئي (كائنات حيّة). وهذا لا يعني أنّهم كانوا يختارون الصور في كُلّ الأزمنة، لتمثيل مشاهد أو أغراض حقيقية. ونجد في التاريخ مجموعات وفيرة من النتاجات التصويرية، التي تتضمّن صوراً تمثيلية ضعيفة - إمّا لأنّها تُبسّط الأمور لدرجة يستحيل فيها التعرُّف إلى المُشار إليه، أو لأنّها تخضع لمنطقٍ مرئي بشكلٍ مَحض لا يرمي إلى إظهار المرجع. وقد نُعِتت هذه الصور الأخيرة في بعض الأحيان بصفة تُقلّل من شأنها نوعاً ما: فقيل فيها إنّها "تزيينية" (Gombrich, 1979a). ويحقّ لنا أن نتساءَل إلى أي مدى يتكلّمون بعد عن صورٍ بالمعنى المقصود في هذا الكتاب (لأنّه يبدو أنّها ليست سوى صورة عن لا شيء). أو بطريقة إيجابية أكثر، فهي تطرح بشكلٍ صريح السؤال الذي يتعلّق بوجود صورة ما لا تُعبّر إلاّ عن نفسها (أي عن الإحساس والانتقالات التي يُمكن أن تمنحها بمعزلٍ عن أي مُرور بالخيال أو التمثيل، وذلك من خلال جَعل التعرُّف إلى نموذج الصورة أمراً صعباً وحتّى مُستحيلاً).

1.4 اختراع التجرُّد

وهذا يُشكّل أيضاً الرِّهان لما يُسمّى بشكلٍ تقليدي "التجرُّد" في الصور (وفي مُقدِّمتها، في تلك المُرتبطة بفنّ الرَّسم). إنّها نتاجات بصرية تضع في المُقدّمة، من خلال تقليلها من أهمية التصوير أو تغييبها كُليّاً، وبشكلٍ مُعاكس، هَمّ القيم التشكيلية ومادّة الصورة. وقد تَمّ إنتاج صور مُماثلة في كُلّ الحقبات - إلاّ أنّ الظاهرة البارزة تاريخيّاً، أنّه، وعلى عتبة القرن العشرين، تَمّ الاعتراف بها شرعياً على أنّها أعمالٌ فنية مقبولة كما الصور التصويرية. وهذه القصّة



بعناوينها العريضة معروفة جيّداً، كما أنّها تُفلت بصعوبة من الكليشه القائل: بما أنّ اختراع التصوير الفوتوغرافي، "حَرَّر" الرّسامين من واجبهم إزاء الوفاء إلى التقليد/ المُحاكاة، تمكّن هؤلاء من التفرُّغ إلى مهمّات أخرى وتركيز اهتمامهم على المشاكل الخاصة بالعمل التصويري. وعمليّة إعادة البناء هذه في مرحلة لاحقة، ليست بالضرورة خاطئة (ما زلنا نجدها عند بازان، 1945) إلاّ أنّها تُلغي الطابع التدريجي الذي يتميّز به هذا الانتقال الذي تَمَّ على مراحل، بما أنّ كُلاّ من هذه الحركات المُهمّة في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، يُخصِّص لهذه القيمة التشكيلية أو تلك، ولهذه المُشكلة في تقديم الصور أو تلك. وبعيداً عن ادّعاء الشمولية، يُمكننا أن نرى في الواقع في اختراع الرّسم "التجريدي" ظهور الانشغال:

ـ باللون: مُنذ تسعينيّات القرن التاسع عشر عند نابيس(Nabis) مثلاً، "شوّش" استعمال اللون الموحَّد من دون نموذج مُجسَّم نوعاً ما، النِّظام الإدراكي، كما وَضع إطاراً للأغراض، وقَلَب إخضاع الحقل الصوري إلى نزعة التركيز على العقل (logocentrisme), (Clay, 1975). وعند الأكثر تشدُّداً، إنّ اللون المستقل عن الشكل هو الذي يجلب الآثار الفورية والحسّاسة بامتياز إزاء التجرُّد، وفي وقت قريب، مُفردات عن المجال التشكيلي خاصّة به (Kandinsky, 1912).

ـ بمساحة الصورة: يتطابق فنّ الرَّسم أكثر فأكثر، مع صورة "ثُنائية الأبعاد"، ترفض تمثيل عُمق خُرافي لمصلحة تنظيم المساحة. ويُمكن أن يذهب ذلك حتّى إلى تقنية تنقية قُصوى، كما عند موندريان (Seuphor, 1956) (Mondrian) أو ماليفيتش (Malevitch).

ـ بالشكل - أو بالأحرى، بالتشويه، أي إثبات حُرية شبه كاملة



في نقل حُروف أغراض، (أو مساحات) مُمَثَّلة. ومن الرَّمزية إلى التكعيبية، إنّ فن الرَّسم يُحوّل الغرض المُمثَّل أكثر فأكثر، إلى ذريعة، ومن دون أن يتركه؛ ففي التكعيبية التحليلية، ومنذ ما قبل عام 1910، تُصبح المناظر أشكالاً هندسية، وتتبسَّط الأغراض المصوّرة؛ وهكذا يفرض العمل إيقاعه الصوري الخاص، على حدود النسخة المُقلِّدة mimésis (Malevitch, 1928). وكما يقول ذلك خوان غريس (Juan Gris)، "لم تعُد اللوحة هي من تنجح في التطابق مع الشخص الذي أرسمه، ولكن الشخص هو من ينجح في التطابُق مع لوحتي".

بعد ظهور فن الرسم التجريدي، التي ترافق في أغلب الأحيان مع جدالات عديدة، ولكنّها بلغت منذ المرّة الأولى، درجات لا يُمكن تخطّيها، في العشريّة الأولى من القرن التاسع عشر، فقد أضحى أحد مُعطيات الفن التصويري. وفي فترة ما بين الحربين، فقد هذا الفن إمكانيّة رؤيته على حساب أساليب قائمة على حِسٍّ جديد، تعبيري جداً، عن الواقعية، وأخرى تعيد تناول القصدية الترميزية في فنّ الرسم - ولكنه عاد بقوّة انطلاقاً من أربعينيات القرن العشرين في فرنسا، تحت اسم "التجريد الوجداني"، ثُمّ في الولايات المُتحدة الأمريكية. وقد توالت حلقات تاريخية أخرى، وتعاقبت المدارس التي أقلَمَت بشكلٍ نهائي التجرُّد في إطار بانتيون الفن (ولم تُخطئ الأسواق في ذلك). كما بدت مهارة فن الرَّسم هذه اليوم، شرعيةً بشكلٍ كاف (Bonfand, 1994).

وفي الواقع، بقي التجرُّد بشكلٍ كبير، إحدى المُمارسات في التصوير. والصورة المُماثلة بشكلٍ أوتوماتيكي (الصورة الفوتوغرافية، والسينما، والفيديو) لا تؤدّي إلى ذلك بشكلٍ طبيعي، بحسب تحديد المفهوم. كما يُلاحَظ أنّ الأعمال الفوتوغرافية أو أعمال السينما سعت



إلى تحقيق ذلك. واستطاع هذا الواقع أن يكشف عن تأثيرٍ مُتعمَّد ومُعترف به حول فن الرَّسم، كما في الحركة التي ينعتونها عن وجه حَق بالتصويرية في فنّ التصوير الفوتوغرافي، أو منذ وسط القرن العشرين، من خلال تعدُّدية الأفلام المُجرَّدة (وصولاً إلى التقنيات المُتنوّعة جداً) (Turim, 1985; Bassan, 2007).

4.2 هَل تبقى الصورة المُجرَّدة صورةً بعد؟

إنْ قمنا بتحديد مفهوم الصورة بالمرجع، كما في هذا الكتاب، لا يُمكن أن يُشكِّل التجرُّد مبدئياً، إحدى ميزاتها. ويُمكن أن تنقُل الصورة المُجرّدة بشكلٍ محض، الكثير من الأمور؛ وهذا ما لاحظه بوضوح ليوناردو دا فينشي الذي كان ينصح الرّسام غير المُلهَم، في أن يستوحي أعماله من البُقع التي لا شكل مُحدَّداً لها، والتي يُمكن أن يراها على الجدران؛ إلاّ أنّه أضاف أنّه لا بُدّ أن يستخرج منها فيما بعد، أفكاراً عن أشكال تصويرية، لأنّ التجرُّد أمرٌ بديهي، كما أنّه لا يُعبِّر إلاّ عن نفسه. وتحديداً أكثر، عندما تُصبح الصورة مُجرَّدةً، تفقد واقعها المزدوج (ص 40)، وهذا ما سمّاه وولهايم (1987) قُدرتَها على الرؤية المُزدوجة (ambivision): وهو أن نرى الصورة كشكلٍ وسطحٍ في الوقت عينه. وتُعتبر الصورة المُجرَّدة وقبل كُل شيء على أنها سَطحٌ ما؛ وهي تتضمّن في بعض الأحيان نتوءاً مادياً (مثلاً من خلال لصق مواد مُختلفة، وحتّى أغراضٍ كما هي)، مِمّا يلفت الانتباه أكثر على الطبيعة الماديّة في سطحها. وفي بعض الصور المُختلفة، ثمّة شيء يتخطّى شكل السَّطح الذي يتمّ العمل عليه بجهد كبير، سوف يُشهَد لحركةٍ يقوم بها الرَّسام، فيتمّ توثيقها واستحضارها نوعاً ما؛ وخير مثال على ذلك هو تطبيق الرَّسم على كُل المنطقة (all-over) (Greenberg, 1961)، حيث يتمّ توزيع الطلاء على اللوحة بطريقة لزِجة، شبه صدفية.



كما أنّ مُصطلح التجرُّد في حَدّ ذاته يستوجب التوضيح، فيُمكن أن تشير عبارة "الصورة المُجرَّدة" إلى أمرين - إنْ قبلنا بشبه الضديدة (oxymore) هذه. يُمكن أن يُقصَد بذلك التجرُّد عن الشكل، وصورة ترفض تصوير أي شيء: ويُمكن أن يُقصَدَ به صورةً تهدف إلى تمثيل محتوى مُجرَّد (وهذا ما لا يفترض بالضرورة هذه المرّة، أنّها ترفض عمليّة التصوير). ولا شَكّ في أنّه من المُمكن أن تعني هذه العبارة، هذين المُصطلحين في الوقت عينه، كما كان الأمر كذلك تماماً في الحركات التي أسَّست التجرُّد في الصور، وخصوصاً التسلُطية. وقد حاول البعض أن يجدوا مكاناً لهم "بين هذين الجانبين" على مثال فنّاني مدرسة ''L'Ecole de Paris'' في أربعينيّات القرن العشرين، ولم تشأ أن يتمّ نعتها بالتجريدية، بل بأنّها "غير تصويرية"؛ إذاً لا بُد من القول إنّه في إطار اللُّعبة الحُرة بالألوان على سطح اللوحة، يُمكن أن يظهر شيءٌ ما (مشهداً مثلاً)، لم يتمّ تصويره بشكلٍ دقيق، إلاّ أنّه تَمّ إنشاؤه بواسطة الصورة؛ وليس صورة عن شيء في العالم، بل صورة نوعٍ جديد يُضاف إلى العالم بواسطة فنّ الرّسم. وهذه هي حال الصورُ المُتحرِّكة المُجرَّدة في أغلب الأحيان، التي نادراً ما تفقد كُلّ علاقة مع أي تعيينٍ مُمكن.

وعدَّل ظهور فنّ الرّسم التجريدي بشكلٍ قاطع، ونهائي لا شك، الفنّ التصويري، وكذلك علاقتنا بالصور. وفي غضون قرنٍ واحد، أضحى الجُمهور العريض مُعتاداً على هذا النوع من الأعمال، وحتّى على مفهوم التجرُّد العام (الذي تمّ العمل عليه في مجال الفنّ، في اتّجاهات كثيرة أخرى، من التقليلية (minimalisme) إلى الفنّ المفهومي، مروراً بالواقعية الجديدة). أمّا التأثير الذي يُمكن أن نلمسه بشكلٍ أكبر في ما يتعلق بالصور، فهو أنّ ذلك جعلنا نعتاد بالرجوع إلى الماضي، على النظر للرسم بحسب مساحته أكثر منه



بحسب عُمقه الاصطناعي. ومنذ ذلك الوقت، نجح فنّ الرّسم تماماً في إدماج التجرُّد والتصوير، ولكن يُمكننا أن نعتبر لجوء الصور من خلال بعض الاستعمالات "التافهة"، إلى خصائص تجريدية بصرية، مُعبّراً أكثر؛ ذلك أنّه يُمكننا أن نجد اليوم العديد من البرمجيّات، المنتشرة جداً في قسم منها، والتي تسمح بجعل أيّ صورة مُجرّدة، حتّى وإنْ كان أصلها فوتوغرافياً بنوعٍ خاص، وذلك من خلال تغيير لونها أو شطبها... إلخ.

5. الصورة المُتحرّكة

نحن نُدرك العالم وكأنّه في تغيُّر مُستمر، وهذا ما نُسمّيه، الحركة من بين تسميات أخرى (ص 27). إلاّ أنّ الصور ولفترة طويلة، لم تستطِع أن تُعطي عن هذا التغيُّر المتواصل سوى ترجمةً اتّفاقية جداً، ذلك أنّه لم يكُن بوسعها أن تنقُله، ولم يكُن بإمكانها سوى أن تُمثّله بطريقة غير مُباشرة. كما شكّل أيضاً اختراع الصور المُتحرّكة في ذاتها، والمزوّدة بقُدرة خاصة على التغيير (الحركة)، تغييراً أساسياً في إطار علاقة الصور ومُشاهديها بالعالم.

1.5 الاختراع التقني

لم يكُن هذا الاختراع فورياً؛ فقد كانت له تردُّداته، و"مُحاولاته وأخطاؤه"، إلاّ أنّه كان سريعاً على المقياس التاريخي: فقد استغرَق أقلّ من قرنٍ واحد، وهو القرن التاسع عشر. وبخلاف المنظور (الذي أوجده الفنّانون والمنظّرون)، والتجرُّد (الذي تمّ تعزيزه في المجال الفنّي بشكلٍ مَحض)، جاءت حركة الصورة نتيجة اختراعات مُتباينة وتنظيرات علمية بحتة (Déotte, 2004). وتعلّقت النتائج الأولى خصوصاً بمظاهر ثانوية مبدئياً عن النشاط الاجتماعي، مثل الألعاب. وتُشكّل مِنظرة الأزوال (phénakitiscope) التي وضعها جوزيف بلاتو



(Joseph Plateau) عام 1832، وبشكلٍ ظاهر، الأصل الذي ينسب إليه سادّول (Saddoul) اختراع السينما - إلاّ أنّ ثمّه أجهزة كثيرة أخرى من الزوتروب (zootrope) إلى مِنظار الصور اللفّافة، والتي تقوم جميعها على مبدأ التتابُع نفسه: يقومون بجعل الصور تتالى في المكان نفسه، في عمليّة عَرض أم لا، وهي صورٌ ثابتة، تمثُل وضعات مُختلفة للشخص ذاته. ويجب أن تكون هذه السلسلة المتوالية سريعة جداً، وأن تكون الوضعات شبيهةً بعضها ببعض، فيتمّ خَلق شعور بالحركة لدى المُشاهد، من خلال اللجوء إلى مفعول الـ في. وكما سبق أن رأينا ذلك (ص 29، ص 69)، هذا يعني أنّه، وفي حالات جيّدة من تسلسُل الصور المُتتالية، تُشبه هذه الحركة الظاهرة بالنسبة إلى العين، الحركة الحقيقية.

إنّ فكرة أنّ اللعبة، وبشكلٍ عام بعض آلات الترفيه، شكّلت أولى أرضيّة للتحقيق في الصورة المُتحرّكة واختبارها، لم تقُم بالجهود المطلوبة كي يتمّ أخذها على محمل الجَدّ في بداياتها (راجع قصّة «morale du joujou» لبودلير (Baudelaire)). ولكن، وبشكلٍ مُتناقِض، انطلاقاً من تنظيم الترفيه من الناحية الاجتماعية، في المجال الخاص، كما في المجال العام، كان من المُمكن أن يتطوَّر بشكلٍ سريع نوعاً ما، النموذج الأهم اجتماعياً والمُرتبط بالصورة المُتحرّكة، وهو السينما. بالتأكيد، وقُبيل انتهاء القرن التاسع عشر، قام المُختبرون والعلماء بدراسة نظرية ونظامية حول تمثيل الحركة، إلاّ أنّ قصديّتها لم تكمُن في نَقل هذه الأخيرة، بل بالعكس، في تحليلها، كما في السِلسلات الشهيرة لتحليل الحركة تصويرياً (chronophotographie) عند مويبريدج (Muybridge)، هندريكس (Hendricks, 1975) وماري (Marey)، ومعاونه ديميني (Demenÿ) (Mannoni, 1997, 1999; Frizot, 2001). وقد أعرب



ماري بشكلٍ خاص وفي أكثر من معرِض عن اهتمامه القليل بنقل الحركة كما هي، لأنّها ومن حيث اكتفائها بنسخها، لم تكن تسمح لا بدراستها ولا بفهمها. وبالتالي، فإنّ ربط الطلب الاجتماعي غير العلمي، بلُعبة ما وعرضٍ ما، وبمسعى علمي ما، وبتحليل الحركة، هو من أدّى في تسعينيّات القرن التاسع عشر إلى اختراع العديد من الآلات التي تسمح برؤية صورة تتمتّع بحركة خاصة، إن كان ذلك من خلال عينية ما، أو من خلال عَرضٍ على شاشة ما (Caron, 1993). وفي السنوات الأولى، أدّت صالةُ السينما إلى عرض أنواع من العروض، المُختلفة جداً عمّا نُسمّيه اليوم السينما، وهي قريبة من المسارح الجوّالة (Gaudreault, 2008).

ونحن نعرف التتمّة، وهذا الاختراع الذي قدّمه أحد المحرّكين الأساسيّين على أنّه "من دون مستقبل"، سُرعان ما سيجد لنفسه واحداً، بفضل الاستثمار في المجال الترفيه والمعلومات، حيث شكّلت السينما بعد الروايات المُسلسلة والأخبار اليومية - وهي اختراعات أخرى في القرن التاسع عشر - نُسختها الأكثر نجاحاً وشعبيةً. لقد حوّلت السينما الصورة المُتحرِّكة إلى شكلٍ طبيعي للصورة. كما أنّ الاختراعات اللاحقة، وخصوصاً الفيديو (التماثُلي والرَّقمي) فلَم تقُم سوى بزيادة الانتشار الواسع للصور المُتحرِّكة. ومع النتاج الأوتوماتيكي الخاص بالمنظور ونهاية التصوير الضروري، انتهت هذه الثورة الثالثة والكبيرة من تحديد علاقتنا الحالية بالصورة.

1.5 تصوير المُتحرِّك

كان من المُمكن تصوير الحركة، والتغيير بشكلٍ عام، في الصورة الوحيدة والثابتة، وخصوصاً في فنّ الرَّسم، ولكن أيضاً في التصوير الفوتوغرافي (ص 265). "اللحظة التي تفرض نفسها"



و"اللحظة السانحة" و"اللحظة الحاسمة" هي في مجملها مفاهيم ترفض الفكرة القائلة إنّنا يُمكن أن ننقُل المادّة الأساسية في حدثٍ ما، وكذلك، تغيُّراته الخاصة، من خلال نظرة وحيدة، تُكثِّف معناه، أو بشكلٍ أفضل، روحيّته. وفي سجلّ مُختلف تماماً، كانت بعض الأجهزة النموذجية التي تعود إلى القرن التاسع عشر، كما البانوراما ونسخه (وخصوصاً ديوراما داغير)، تنتج صوراً ذات أحجام كبيرة جداً، وتتيح للنظر أن يراها بسُرعة في الزمن (Oettermann, 1980؛ Comment, 1993) من دون أن تتغيّر هي نفسها (فقد كانت مرسومةً في مُعظم الأحيان)، وكانت تُعطي تجربةً مُقترنةً بالوقت، وهي تتضمّن تغييراً مُعيّناً؛ كما تمّ تقريبها في معظم الأحيان من السينما، التي تُشكّل إلى حدٍّ ما أحد "أسلافها" (Michaux, 1999; Désile, 2000). وبشكلٍ مُتلازم، لوحظ في أغلب الأحيان أنّ اختراع وسائل نقل سريعة أثّر أيضاً في الوعي الإدراكي في القرن التاسع عشر، وأنّ هذه الأجسام المُتحرّكة غيَّرت بشكلٍ بارز إدراك المناظر في جعلها مُرتبطة بشكل أوتوماتيكي بفكرة التأمُّل (Schivelbusch, 1977; Aumont, 1989, 2007; Crary, 1991; Kirby, 1997).

ولكن الصورة غيّرت بشكلٍ جذري أكثر، وفوري أكثر، إدراكنا للحركة، وذلك ليس فقط من خلال قدرتها على مُعالجة تمثيل الوقت المُرتبط بالفضاء، بل أيضاً على إنتاج زمنية جديدة وليّنة. والوقت الفيلمي (أي ذلك الذي نشعر به وكأنّه مُرتبط بالأغراض والأحداث التي يتمّ تمثيلها في الصورة المُتحرّكة) قابلٌ للتعديل: ذلك أنّه يُمكننا إبطاء أيّ حدث أو تسريعه، في نسبٍ مُتغيّرة ومُهمّة. ويُمكننا تقديمه "مقلوباً"، أي من خلال التظاهر بالعودة في الوقت إلى الوراء، على الرغم من أنّ ذلك نادرٌ؛ ولنقُل بشكلٍ خاص إنّ هذه التعديلات يعيشها مُشاهدوها، لا كاتّفاقات محضة، بل كصور عن العالم المرئي، لا بأس بواقعيّتها. كما قام العديد من النُّقاد



والمنظّرين حول السينما، وخصوصاً في الحقبة الصامتة - حيث كانت هذه التعديلات حُرَّةً أكثر، فلم يكُن عليها حَلّ مُشكلة انقلاب الموسيقى التصويرية - (bande son) بإظهار هذه القُدرة التي كانوا يعتبرونها وكأنّها صادرةٌ عن خالق (Epstein, 1946; During, 2010).

ولكن الجديد البارز، من الناحية الإدراكية والفكرية، الذي جلبته السينما؛ يكمن في تعميم التوليف، وفكرة رَبط صور قد تكون مُتباعدة بشكلٍ تام. كنا مُلمّين بعض الشيء بتجربة الحركات المُسرَّعة أو المُبطّأة مع أسلاف السينما - إلاّ أنّ لا شيء حَضّر لهذه التجربة حيث تحلّ الصورة فجأةً مكان الأخرى، من دون تحذير سابق، ومن دون انتقال، وعلى حساب صدمة بصرية صغيرة، في كُلّ مرّة (ص 122). ونحن اليوم مُعتادون على ذلك بشكلٍ تام، وكان على المُشاهدين الأوائل أن يتغلّبوا على الكثير من الأحكام السابقة، والمخاوف وحتّى الكثير من الصعوبات الإدراكية والفكرية الحقيقية كي نتقبّل فكرة أن العربة يمكنها أن تأخذ مكان الفراشة، والسطح القريب، مكان السطح الإجمالي (plan d'ensemble). أمّا النوع الآخر من "تنقُّل" الصور، ورفرفتها، وإيقاع ظهورها بشكلٍ دائم، فقد تمّ تضخيمها بواسطة نوع آخر من وسائل الإعلام، وهو التلفزيون إلى جانب مُمارسة تغيير الأقنية باستمرار (zapping)، التي استقرّت منذ ذلك الوقت - والتي تشكّل في عُمقها تجربةً "تفاعلية" في التوليف، جدّدها انتشار الصور على الإنترنت من خلال أنواع قلّما تختلف. باختصار، وفي غضون قرنٍ واحد، لم تُصبح الصورة مُتحرّكة فحسب، بل مُتلاشيةً أيضاً.

6. المصائر الحالية للصورة

تمتاز التقنية بكونها الحافز الذي يشجّع على الاختراعات، بلا نهاية. ولم يكُن مجال تقنيات الصور استثناءً لذلك منذ قرنين. إنّ



التصوير الفوتوغرافي (اسمٌ مفرَد يُغطّي العديد من الطُّرق، بما فيها على الصعيد التقني [Frizot, 1994]، ثُمّ السينما (التطوُّري جداً في حدّ ذاته، مع ظهور السمعي والمتكلِّم، والألوان، والأحجام الكبيرة، والنقش البارز وكُلّ هذه الأمور)، وأخيراً، كان التلفزيون قد حَدَّد نظاماً حديثاً للصورة: **المُتحرِّكة في ذاتها، والتي تحمل نسبة مُماثلة عالية يُمكن أن تنتشر بشكلٍ فوري وبشكلٍ كبير** - وهي دوماً مزوّدة بإطار مُستطيل. ومن دون أن نُعيد طرح هذه المُعطيات، جاءت تقنيات جديدة لتُعقّدها وتنوِّعها.

1.6 "صورٌ جديدة"؟

وثمة سجلّان من الاختراعات تمتّعا بنوعٍ خاص من إمكانية الرؤية والاهتمام. أوّلاً، الفيديو ـ الذي يُشكِّلُ في الأساس الجزء المُضاف إلى التلفزيون (فلم يكُن هذا الأخير ليتطوّر دون اكتساب تقنية قراءة تسلسُلية لكُلّ صورة، على الرغم من سُرعتها العالية). ولكن، في إطار استعمال الفيديو بشكلٍ تلفزيوني، فهو لم يُشكّل أبداً، تقريباً، مصدر اختبار جمالي وشكلي، ولكن فقط وسيلة ازدواج ونشر خاصّة بالعروض، والمنتديات، والريبورتاجات، ودون شك الأفلام.

ولكن ثمّة بعض الاستثناءات، المذكورة دوماً، كما في فرنسا مثلاً. نذكُر في هذا السياق استثناء جان - كريستوف أفيرتي (Jean-Christophe Averty) (Duguet, 1991)، إلاّ أنّ تأثيره كان محصوراً، ولم يحظَ سوى بالقليل من السُّلالات المُباشرة. ولم يثبت الفيديو قُدرته على تجديد شكل الصور أو طبيعتها إلاّ في حقلٍ اجتماعي آخر، وهو حقل الفن. فما يُسمّى بمُصطلحٍ عام فنَّ الفيديو (أو في الإنجليزية video art) (Bellour, 1990a ; Parfait, 2001; Duguet,



(2002، يُغطّي بطريقة التباسية نوعاً ما في بعض الأحيان، كُلّ تجارب الصور التي تلجأ إلى التقنية الفيديوغرافية. ونذكُرُ بشكلٍ خاص، في سبعينيات القرن العشرين، أنّه تمّ تصنيف أعمال مُسجّلة بواسطة الفيديو تحت هذه الفئة، ولكنها لم تكُن تتمتّع بأي ميزة بصرية يُمكن أن تُميّزها حقاً عن تسجيل سينماتوغرافي. وبحسب تاريخ فنّ الفيديو فقد بدأ استعماله مع التسجيلات التي تمّت على نظام بورتاباك (Portapak) للتسجيل من ماركة سوني (Sony) حوالى عام 1965 (على يد نام جون بايك، وفريد فوريست (Fred Forest) بشكلٍ خاص)، إلاّ أنّ هذه التسجيلات لم تكُن تُغيّر بالضرورة شكل الصورة المُتحرِّكة؛ وفي أغلب الأحيان كانت قيّمة خصوصاً للخفة النسبية المُتعلّقة بوسائل التصوير، والتي جعلت الفيديو "la mémoire au poing" (تلك الذاكرة التي أصبحت في القبضة) (Duguet, 1981). ونبدأ بالحديث عن فنّ الفيديو عندما نستعمل وجوهاً خاصّة بهذه التقنية في الحقيقة، مثل مَزج الصور (بأشكال متنوّعة، مثل الترصيع)، وخلق تشوّهات خاصة من خلال اللعب على مُختلف ثوابت الصورة (اللون، والمَسح، والتبايُن... إلخ،) وحتّى إنتاج صور من عَدَم (ex nihilo) ("الضجّة" في الفيديو مثلاً، ونُسخها، عندما يتمّ إعادة العمل عليها)، وفكرة ألاّ يكون طول التسجيل محدوداً بطول تسجيل بكرة الفيلم.

وقد اتّخذ الفيديو وفنّ الفيديو، مظهراً جديداً كُلّياً مع اختراع ثانٍ، هو اختراع الصور الرقمية. فقد ضخّمت هذه الأخيرة الإمكانات الجمالية الخاصة بالفيديو - ولكن ليس من دون تغييرها بدقّة بشكلٍ عابر. وبالنسبة إلى المُشاهد، لا تختلف مُشاهدة الفيديو "التماثُلي" عن الفيديو الرقمي، لأنّ صورة الفيديو وفي كُلّ الأحوال، تأتي نتيجة كَسح تسلسُلي للشاشة. ولكن بالنسبة إلى صانع الصور، لم



تغُد الاحتمالات مُتشابهةً: فالفيديو الرقمي يُزيد بشكلٍ كبير احتمال التنقيح والتعديل، ويزيد الشعور بالسيطرة على الصورة (غير المُجدي أحياناً)، فيما كان الفيديو "التماثُلي"، وتحديداً لأنّه لم يكُن بوسعه حقاً خداع تسجيل الوقت، يُحافظ على صلةٍ فوريةٍ أكثر مع مُعطيات العالم الطبيعي. وحول هذه النُّقطة بالذات تركَّز جزءٌ كبير من النقاشات الأخيرة التي تتعلّق بهذا الوسيط، وذلك إمّا للتأسُّف على خسارة جزء كبير من تسجيل الوقت هذا، والخاصية المُتعلِّقة بعِلم الكائنات والتي، إلى جانب الأفلام القديمة التي تستعمل الفضّة تقنياً كما مع الفيديو التماثُلي، تمّ ربطها بها، إمّا وبعكس ذلك، للتفاخُر باحتمال السيطرة شبه التامّة على الصورة الأوتوماتيكية، والتي تمّ التوصُّل إليها أخيراً (Manovich, 2001). ويبدو واضحاً أنّ هاتين الأيديولوجيّتين الجماليّتين مُعدّتان للاستمرار، الواحدة كما الأخرى.

"ويقوم الاختراع، والشكل الثقافي وأنماط التوزيع والاستعمال [الخاصة بالوسائط الرقمية الجديدة] على مجموعة من المفاهيم التي تُعيد النظَّر في سلالة المرئي والجمالي على ضوء سياقات جديدة." (Rodowick, 2001). ويُعتبر الرقمي في أغلب الأحيان نظاماً مرئياً سمعياً جديداً، وتقارُباً تقنياً للسينما، والفيديو، والصورة الحاسوبية، ومُعالجة النصوص. كما نجد في الواقع، الكثير من الأعمال منذ عشر سنوات، أو خمس عشرة سنة التي تستعمل أشكالاً مخلوطةً بين البصري، والكلامي، والمكتوب، والموسيقي في الوقت عينه. وهذا ما كان ينطبق على سلسلة أفلام جان - لوك غودار Histoire(s) du cinéma (1986 ـ 1998)، والتي بدأت قبل انتشار التقنيّات الرقمية إلاّ أنّها سبق أن توقّعت روحيّتها. وهذا ما أصبح منذ عشر سنوات، النظام الطبيعي في العديد من الصور. وكما تستعمل "قطع" "الفنّ المُعاصر" في أغلب الأحيان، ومن الآن فصاعداً، تقنيّات مخلوطة،



تمزج ما بين النَّقش، وفن الرَّسم/ الرَّسم/ النَّقش، والصور المُتحرِّكة، والهندسيات. ويُمكن للصور في معناها الأصلي، أن تعتمد على أنظمة مخلوطة ومُتغايرة. ويكفي أن نُفكِّر في تعميم ما كانوا يُسمّونه في السينما "التوقُّف عند الصورة"؛ تلك الحركة التي كانت مُخصَّصةً منذ عهدٍ قريب (سبعينيّات القرن العشرين) إلى مُحلِّلي الأفلام، باتت اليوم جُزءاً من يوميّات هواة الـ YouTube وبرامج أخرى من الـ Dailymotion. إنّ "الصور الجديدة" هي خصوصاً صورٌ هجينة.

2.6 هل هذه نهاية تفرقة الأوساط؟

يُمكن هُنا أن نتساءل إن غيّرت هذه الاختراعات التي تعود إلى نهاية القرن العشرين، علاقتنا مع الصورة بشكلٍ عام (وليس فقط على الصعيد "المحلّي" المُرتبط بالإنتاج السينماتوغرافي والتلفزيوني، والمُهم من الناحية الاجتماعية لا شكّ). وفي هذا السياق، ما نطرحه من بين أمورٍ أخرى، هو مسألة الفن. فقد سبق للسينما أن دحرت جذّياً، التصنيفات القديمة بشأن الفنون. وبُعيد ظهور السينما، كانوا يتكلّمون عنها باستعمال عبارة "الفن السابع" (Canudo, 1921)، ولكن كان لا بُد من انتظار حوالى قرن واحد، كي يتمّ الاعتراف بها حقيقةً، على غرار التجارب التي تمّ تخصيصها، في المرتبة الأولى، وبالنَّظر إلى قدمها، إلى فنّ الرسم. إلاّ أنّ هذا الأمر لا يخلو من الالتباس، بما أنّ المؤسسة السينماتوغرافية هي ذات طبيعةٍ صناعية وتجارية، والتي حتى تاريخٍ قريب، كانت تظهر غريبةً كُليّاً عن مجال الفن (Aumont, 2007; Chateau, 2009). وعلى امتداد عشرات السنين، كان هناك فنّانون أعدّوا أفلاماً خارج حلقة النشر، والإنتاج المُعد للعامّة، فأوجدوا شبكات نشر خاصّة؛ ولكن السينما بشكلٍ عام، لم تكُن تطالب بالاعتراف بها كنوعٍ من الفنون، على غرار البقية.



ساهم الفيديو والرقمية كثيراً بنقل هذه الحدود، أو بالحَدّ من تباعُدها، لأسباب اقتصادية، وتقنية، وجمالية في الوقت نفسه. إنّ استعمال وسائل الفيديو أقلّ كلفة بكثير من استعمال الوسائل الخاصة بالفيلم. كما تُخفِّض خفّة الأجهزة عدد الأشخاص المطلوب للتصوير، بشكلٍ كبير. ومنذ أواسط سبعينيات القرن العشرين، كان بإمكان شخصٍ وحده، مُزوّد بجهاز كاميسكوب (caméscope) قابل للحمل وسهل الاستعمال بما يكفي، ومُسجِّلة صوت صغيرة من نوع ناغرا (Nagra)، أن يقوم بتصوير فيلم دون مُساعدة - شرط أن يتمتّع بحدٍّ أدنى من السيطرة على الجهاز، وهذا ما لم يكُن صعباً كثيراً. وكانت عملية التوليف، وتسجيل الأصوات (mixage)، أو بشكلٍ عام، العمل الذي يلحق التصوير، عمليّات مُعقّدة بعض الشيء، وهذا ما كان يستلزم تدخُّل الاختصاصيين. وحول هذه النُّقطة بالذات، فقد قام الرّقمي، وخصوصاً تطوُّر الحواسيب الشخصية التي زادت بنسبٍ كبيرة، الثقافة التقنية عند كُلّ فرد، بتغيير الواقع مرّةً أخرى. وهكذا أصبح بإمكان أيّ شخص (على الأقل في البلدان الثريّة) أن يُنجز وحده عملاً يتضمّن صورةً مُتحرِّكة، من المشروع إلى المُنتج المُنجَز، وأن يعمل مُجدّداً على التفاصيل. وفي الحقيقة، هذه هي القاعدة الذهبية في كُلّ مدارس الفنون.

إنَّ هذا الأمر لم يخلُ من النتائج على إعادة التوزيع الاجتماعية للأدوار بين الفنّان، والمُخرج السينمائي، والكاتب، والمُخرِج (Biette, 2000)، وعلى تحديد الفن المرئي. ومنذ قُرابة العشرين عاماً، ومتاحف الفن تُخصّص أكثر فأكثر مكاناً خاصّاً بالأعمال التي تتضمّن صوراً مُتحرِّكة - لدرجة أنّها لا تعلَم دوماً وبشكلٍ جيّد، كيفية إظهارها (Paini, 2002). وهذا ما اضطُرَّ التّحافة (علم تنظيم



المتاحف) (muséographie) الحديثة، في الواقع، أن تقوم بخطوتين في الوقت نفسه: من جهة، استقبال "السينما" أخيراً، وبكُلّ تحديداته: الصناعية، والحرفية، والتجارية، والفنية، وكانت في بعض الأحيان مُلتبَسَة؛ ومن جهة أخرى، عرضها على غرار سائر أعمال الفنّانين التي تمّ إنجازها على سنادات تقنية، مثل الفيلم، والفيديو، والرُسومات الحاسوبية. ويبدو أنّ الوضع اليوم أصبح مُبسَّطاً بعض الشيء، لأنّه لم يتمّ إيضاحه حقيقةً (Vancheri, 2009). أمّا بالنسبة إلى الأعمال الجديدة، فيسمح مفهوم "التركيب" الذي يُمكن استعماله في كُل السياقات، ومن الآن فصاعداً، بإظهار كُل أنواع الوسائط بالتساوي في المتاحف، ومن دون أي مُشكلة فكرية خاصّة. أمّا بالنسبة إلى الأعمال التي تعود إلى القرن العشرين، فهناك الكثير من الحلول المُمكنة، والتي يُمكن أن تكون جميعها مُهمّة - فإمّا أن نُعاملها مُعاملة الأفلام، ونُقدّمها بحسب الجهاز الشرعي في الغُرفة المُظلمة، أو بعكس ذلك، أن نضمّها إلى فئة الأعمال "المُعلّقة"، من بين أعمالٍ من نوعٍ آخر ومادّة أخرى.

هل هذا يعني نهاية التفرقة (الاجتماعية) بين المساحات التي نرى فيها الصورة؟ بالتأكيد لا. ويستقطب متحف الفن المُعاصر أعداداً كبيرةً من الزوّار يُمكن مقارنتها من الآن فصاعداً مع الأعداد التي تقصد دور السينما - إلاّ أنّ المعرض يبقى محصوراً في مكانٍ واحد، فيما يُمكن عرض الفيلم بشكلٍ متوازٍ في عشرات أو مئات الأماكن المُتنوّعة. ولكن، وعلى الرُغم من التغيُّرات العميقة التي عرفناها منذ عقدين، تبقى السينما مُكرَّسةً بعد، ولفترة طويلة، لا شك، لنشر الأعمال التي تحوّلت إلى الدراما، والموجودة في حجم قديم (وخصوصاً من حيث المُدّة: ما يُقارب الساعتين) تُحدّده في الوقت عينه، التجارة، وعادة راسخة جيداً، حول المُدّة المقبولة اجتماعياً



لغايات ترفيهية. ولكن إن بدا أنّ المتحف يستقبل السينما بشكلٍ جيّد، فالمؤسّسة السينماتوغرافية تقوم بذلك بشكلٍ أقلّ إلى ما لا نهاية، في ما يتعلّق بأعمال الفنّانين التي تبقى هي نفسها محصورةً جيّداً في المتاحف. أمّا الدور المُهم الذي تؤدّيه الإنترنت فيكمن في إنتاج أعمال أخرى، هجينة أكثر (التركيب، والأداء)، وشبكات أخرى، لدرجة أنّنا نجد حركة النشر الأكثر كثافةً.

الصورة الشعبية ونهاية الصورة

ظهرت فكرة "حضارة الصورة" منذ ستينيّات القرن العشرين مع توسُّع انتشار السينما، وخصوصاً التلفزيون، الذي كان يبدُل المعلومة البصرية (والشفهية) بمعلومة مكتوبة حول العالم (Fulchignoni, 1969)، ويجلُب مصدر صور جديد شبه دائم، ومُتاح على المُراد. وكان يُشير تعبير "حضارة الصورة" أوّلاً إلى الشعور باجتياح تقوم به الصور، والشعور بكُليّة وجوده، ونقله بشكلٍ مجنون؛ كان المنظّرون الأوائل (ماكلوهان (McLuhan)، 1967؛ ب. شافير (P. Schaeffer) 1970، 1972)) يلفتون النظر أكثر إلى أنواع التواصل الجديدة التي كانوا يجلبونها، إلاّ أنّ فكرة الثقافة "الشعبية" كانت سائدةً آنذاك. وهذه الفكرة الساذجة والعقيمة حول تدفُّق الصور التي قد نغرق فيها، لم تختفِ أبداً بشكلٍ كامل، وهي تعود للظهور بشكلٍ دوري، دون أن تجلب أيّ استنتاج كان - والسبب الوجيه في ذلك يعود إلى أنّ المُصطلحات موضوعة بشكلٍ خاطئ (كما يُذكّرنا بذلك بريتون (Breton)، 2005 بشأن التلفزيون).

وفي الواقع، ليست كميّة الصور، حتّى الضخمة، وهذا ما أصبحت عليه اليوم، التي قد تمكّنت وحدها من تغيير علاقتنا بالصور بشكلٍ عميق. ونُشير إلى مقياس علم الكائنات والمقياس التاريخي، أنّ ما هو جديدٌ حقاً منذ النصف الثاني من القرن الأخير، هو برأينا



الشخصي أمران: سُرعة ظهور الصور (ورُبّما أيضاً اختفائها، وهذا أقلّ تأكيداً) من جهة، والتردُّد البارز أكثر فأكثر إزاء قيمتها المرجعية، من جهة أخرى. كان أساس النقطة الأولى موجوداً في الدراسات حول وسائل الإعلام؛ ذلك أنّه لا يُمكن لهذه الأخيرة أن تصمد إلاّ إذا تغذّت من خلال تدفُّق مُستمرّ، يتجدّد باستمرار بجزءٍ منه (وإن كانت هذه الوسائل تقوم بعمليات إعادة تأهيل ضخمة، وتعمل كثيراً بالتكرار). لن نُصِرّ على هذه الفكرة، إذ يُمكن لكُلّ واحدٍ اليوم أن يلِج في بيته إلى مئة قناة تلفزيونية أو مائتين، وإلى كُلّ أنواع تدفُّقات الإنترنت. ولا ننكر أنّ ذلك غيّر بشكلٍ كبير علاقتنا اليومية والحميمة بالصور، وفي العديد من المجالات. لقد عوّدنا تغيير القنوات التلفزيونية وتصفُّح الويب على طريقة نظرٍ سريعة جداً، لا يُمكن، إنْ صحّ القول، أن نعتبرها النظر بشكلٍ دقيق. واليوم نجد كميّةً كبيرة من الصور المُتوافرة باستمرار لمن يشاء. وفي الواقع، يُمكن أن يخلق ذلك تأثير نوعٍ من الضجّة من دون هدفيّة مُحدّدة ولا هيكليّة واضحة. إنّ الصورة المُتحرّكة، بشكلٍ خاص، والتي لطالما وُضعت خارج متناول هذا الترويج المتسارع والذي لا يتأثّر بصعوبة صناعته ولا كلفتها، أصبحت شبه مجّانية، وباتت تُشكِّل من الآن فصاعداً، جزءاً من الأشكال المُبسَّطة الخاصة بالصورة.

ولكن ذلك يُشكِّل مُعاينةً اجتماعيةً قصيرةً بعض الشيء، لأنّه ما من تجربةٍ حقيقية عن هذه التدفّقات لا تقوم على انتقاء، وحتّى أوّلي، وتفكير، وإنْ كان غير كامل. فلا شكّ في أنّ مهرجانات الأفلام التي يتمّ إنجازها على الهواتف المحمولة لا تُقدّم الكثير من الروائع الخالدة، إلاّ أنّها ليست أكثر أو أقلّ إبداعاً من برامج السينما في مراحلها الأولى، على الرّغم من أنّها أنجِزت على أيدي مُحترفين. كما يبدو لنا أنّ التجديد الجذري هو ذلك الذي يميل إلى



المزج، وحتّى في بعض الأحيان، إلى نوع من عدم التمييز بين وسائط الصور وموادها. إلاّ أنّ ذلك لم يعُد بالأمر الجديد، لأنّ الحركة الأولى التي يُمكن أن نميّزها في تاريخ الفن هي تقنية اللصق (فقد وضع بيكاسو في إحدى لوحاته التي تعود إلى عام 1912، قطعةً من غطاء طاولة من القُماش المُشمَّع)[2]. أمّا الأطباق المكسورة التي كانت وراء شهرة جوليان شنابل (Julian Schnabel) (ص 254)، فقد كان لها أسلافها في العقد الأوّل من القرن العشرين، مع لوحة Relief de l'assiette لـ إيفان بونيي (Ivan Punyi) (1919) أو عمله بعنوان (Boule blanche)، (1915)، من الطين، المُلصَق على خَشَبٍ مدهون (Clay, 1975).

وقد تمّ اقتراح العديد من مُحاولات ترتيب الأنظمة المُعاصرة للصورة وفهمها، وذلك منذ عشرين أو ثلاثين عاماً، وفي مناخ مُتنوّعة جداً. وكان ثمّة أسف على خسارة مهارة الأقدمين، وخصوصاً مهارة فنّ الرَّسم المُقلِّدة بشكلٍ تام (Clair, 1983). وكان بالإمكان القول، وبحنين أقل، أنّ معيارَ التشابُه الذي هو في أساس فكرة التماثُل، يترك مكانه من الآن فصاعداً للمشابهة، التي تتميّز عنه بكونها لا تستلزم أصلاً تنقل عنه (Rodowick, 2001). كما كان بالإمكان اقتراح تصنيف الصور الفنية بحسب قيمتها التوثيقية بشكلٍ مَحض، أو بعكس ذلك بحسب اللُّعبة التي تربطها بالصور غير الفنيّة

(2) ولهذه الحركة أسلافها؛ ذلك أنّنا نجد مثلاً في نهاية القرن السادس عشر في هولندا، نوعاً من الصور قائماً في حَدّ ذاته (الصور، الرُّسوم ورسومات الكُتُب) التي "ترتجف" ما بين الصور المُخادعة وتقنيّة اللصق، كما هي حال ألواح هوفناغيل (Hoefnagel) Animalia rationalita et insecta، التي تعود إلى نحو عام 1575. ونجد فيها جناحَين حقيقيّين لحشرة اليعسوب، مُعلّقةً بيُعسوبات مرسومة. إلاّ أنّ هذه الصور لم تَلقَ الانتشار أو الصدى اللذين حظيت بهما صور التكعيبيّين في مطلع القرن العشرين. [يعود الفضل في ذلك إلى برنهارد سييغيرت (Bernhard Siegert)].



(Rancière, 2003). وهذا كُلّه لا يعني "نهاية صورٍ" ما. فقد أعيد تصميم الأنظمة التقنية والجمالية الخاصّة بالصورة، واستعمالاتها الاجتماعية، وطُرُق انتشارها، وذلك بشكلٍ كبيرٍ جداً منذ عام 1990؛ لا شَكّ في أنّ الصورة موجودةٌ اليوم باستقلاليّةٍ أقلّ، في الفنون ووسائل الإعلام. ولكنّها تبقى بشكلٍ أساسي، ما كانت عليه دوماً، أي نتاج بشري تصويري، يحشد كفاءات نفسيّة - فيزيولوجية وثقافيّة.




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل السادس

قُدُرات الصورة

حتّى الآن، نظرنا إلى الصورة من مُشرَف مُشاهدها، وطُرُق استعمالها (الوسيط، والجهاز)، وتاريخها. ويبقى أن نتطرَّق، بشكلٍ باطني أكثر، إلى القُدرات الأساسية التي لطالما أظهرتها، والتي ما زالت تُظهرها، على الرّغم من التحوُّلات المُهمّة التي عرفتها خلال العقود الأخيرة، والتي جعلت منها نتاجاً بشرياً يتأقلَمُ دوماً مع الاستعمالات البشرية.

1. التحديد والإخبار

1.1 الصورة والمعنى

دون أن نتجاهل الاقتراحات المتنوِّعة حول مفهومٍ أيقوني للصورة بشكلٍ مَحض، يؤثِّر مُباشرةً في حواسنا (ص70، صَ 91)، لا يُمكننا بعد الآن إهمال الجزء المُخصَّص لما يُسمّى الكلام الشفهي، في الصورة. وهذا ما شكَّل بكُلّ تأكيد، أساس المُقاربة السيميائية، التي تعتبر اللغة النموذج والقاعدة لكُلّ ظاهرة من ظواهر الاتّصال والتحديد: راجع ميتز (1970)، الذي يعتبر أن لا وجود "للرموز الأيقونية" في حَدّ ذاتها، إلاّ بالنسبة إلى الكلام الشفهي.



ولكننا نجد أيضاً حججاً ناجعةً في هذا المجال في إطار علم النفس الخاص بالإدراك البصري؛ فقد لاحظت دراسةٌ شهيرة لهوشبيرغ وبروكس (Brooks) (1962) من الناحية التجريبية، أنّ فهم الصورة المرئية يتمّ عند الطفل، بشكلٍ مُتزامن مع اكتساب اللُّغة المحكيّة، وباتّصالٍ معها؛ بشكلٍ عام، تُظهر كُلّ الدّراسات حول الإدراك (وحتّى "علم البيئة" بحسب جيبسون) أنّ الأمر يتعلّق بعمليّة ترميز، لا تنقُل الواقع بطريقة مُحايدة، بل تُعطيه فئةً ما وتُصنِّفه (بما في ذلك، من خلال مفهوم الغَرَض) (Frisby, 1979).

الغَرَض المُدرَك والغَرَض المُسمّى

بعد قبول ما سبق، يبقى من الصّعب مُقارنة الطريقة التي تنقُلُ فيها الصورة واللّغة المعلومات، والطريقة التي تُفهم بها على التوالي. لقد أعطت مُختلف المدارس السيميولوجية أهميّةً كبيرةً لهذه المسألة:

- إمّا لإظهار الفوارق الأساسية بين المعنى الذي تُعطيه الصورة، والمعنى الذي تُعطيه الكلمة. وقد أثبت وورث (1975) أنّ تفسير الصور يختلف عن تفسير الكلمات لأنّ المظاهر التركيبية والوصفية والحقيقية المُرتبطة بالقواعد الكلامية لا يُمكن أن تنطبق على الحالة الأولى؛ فالصور، ومن بين أمورٍ أخرى، لا يُمكن أن تكون لا صحيحة ولا خاطئة، على الأقل، بالمعنى المُرتبط بهذه المُصطلحات بشأن اللغات الكلامية؛ ذلك أنّه لا يُمكنها التعبير عن بعض البيانات، وخصوصاً بيان النفي؛

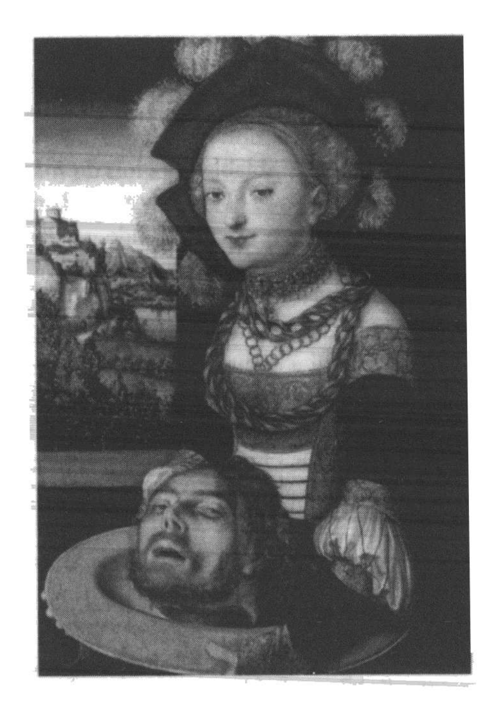
- إمّا، وعكس ذلك، لإبراز أوجه التشابه، أو العلاقات الضرورية في ما بينها. ولا شكّ في أنّ ميتز (1975) هو من طرح



بالشكل الأوضح ضرورة إقامة علاقة مُتبادلة بين الناحية المرئية من الصورة، والناحية المفهومة، مع مفهوم "رموز التسمية الأيقونية"، ولكنّنا نجد أفكاراً مُماثلة عند إيكو (1968) وبارت (1964)، أو في مرجع علمي أكثر يعود إلى الألسُنية التوليدية (linguistique générative) عند كولان (Colin) (1985)، وبحسب تبديلٍ براغماتي عند أودان (Odin).

وليس للصورة منحى رمزي بهذه الأهمية إلاّ لأنها تستطيع أن تنقُلَ معانيَ، مُتّصلة دوماً باللُّغة الكلامية. وكما سبق أن رأينا ذلك (ص 92)، ثمّة فلسفات حول الصورة ترى فيها وسيلة تعبير مُباشرة عن الواقع، تُحرّك حياتنا النّفسية وفق طُرُق خاصّة، مُستقلّة عن اللُّغة. وتشدّد هذه المُقاربات خصوصاً على أهميّة قدرة الصورة على أن تجعلنا في حَضرة ظاهرةٍ ما، كما تميل بشكلٍ مُتلازم إلى التقليل من تقدير قُدرتها على إطلاعنا على أمرٍ ما، ولو كان بشكلٍ أخرَس. ومن دون أن نأخُذ في الاعتبار الخلفية الثقافية في كُلّ صورة، تبقى هذه اللحظة من الحضور، المُمكنة دوماً، من فئة التجلّي والإبهار، ولا تخرج حقاً عن نطاق الاستعمالات العادية الخاصة بالصورة.







سالومي (Salomé) كما رآها لوكاس كراناش (Lucas Cranach) (58 × 87، 1530 سم، مُتحف سزيبموفيسزيتي، (Szépmûvészeti Múzeum, بودابست (Budapest) وكما تمّ تصويرها في فيلم شارل بريّان (Charles Bryant) (1922).



وغالباً ما نُدرِك الصورة التمثيلية على أنّها تُمثّل فضاءً وزمناً مُعيّنَين، أو تحديداً أكثر، حيثيّات أو جُزءاً من حيثيّات. ومنذ سوريو (Soriau) (1953)، يُشير مُصطلح الحيثيّات (diégèse) ـ المأخوذ عن اليونانية - diegesis إلى تركيبٍ خيالي، وعالم وهمي له قوانينه الخاصة، التي تُشبه إلى حَدٍّ ما، قوانين العالم الطبيعي، أو على الأقل المفهوم الذي نُكوّنه عنه، والمُتغيّر في نفسه. وكُلّ تركيبة حيثيّة تُحدِّدها بشكلٍ كبير قُدرتها على أن تكون مقبولةً من الناحية الاجتماعية، وبالتالي الاتّفاقات والرمزيّات المُعتَمدة في مُجتمع ما. وهذا الأمر بديهي بشكلٍ خاص في تمثيلات مُختلف المُجتمعات، كما في أفلام الوهم الخيالي، أو الأفلام التي تتناول العصور القديمة، والتي غالباً ما لوحِظ أنّها تُعطي معلومات عن الحقبة والمكان اللذين صوّرت فيها، أكثر منه عن المُستقبل أو عن العصور القديمة. ولا تُشبه تمثيلات قصّة الكتاب المقدس عن سالومي، مثلاً، تلك عند كراناش (Cranach) (القرن السادس عشر) أو عند غوستاف مورو (Gustave Moreau) (نهاية القرن التاسع عشر)، ولا تلك في فيلم شارل بريان (Charles Bryant) (1922)، ولا في فيلم كارميلو بيني (Carmelo Bene).

والصورة المُحاطة بحيثيّات، والتي تبقى شائعة جداً حتّى بعد اختراع الفن التجريدي، تجعلنا نُدرك أشياء يُمكن تسميتها، أو هي مُسمّاة في الواقع. ويطرح بانوفسكي (1939) أسئلةً عن لوحة تُمثِّل "سيّدة شابة وجميلة تُمسك في يدها اليُمنى سيفاً، وفي اليُسرى، صينيّةً تحمل رأساً مَقطوعاً لأحد الرجال". وهو يملك حُججاً تسمه له بالاستنتاج أنّ اللوحة لا تُمثّل سالومي، بل يهوديت؛ إنّ تفكيره قابلٌ للجدل إلاّ أنّه منطقي، فهو يستند إلى المُحتمَل، أي إلى الاتّفاق، ولكن أيضاً إلى ما يُمكن إدراكه، وما يُدرَك، وإلى طريقة تسميته، والضروري في هذا الإطار، لأنّ الأمر يتعلّق بإقامة علاقة



مع نصٍّ مكتوب (نص الكتاب المُقدَّس). إنّ القُدرة التوثيقية المُرتبطة بالصورة، والتي تسمح لها بتمثيل الحقيقة بشكلٍ مُناسِب وناجع (ص 174)، تمُرُّ بشكلٍ عملي بإجراءات التكتُه هذه، وفي أغلب الأحيان، إجراءات التسمية، (على الأقل المُضمرة، أو الافتراضية).

تفسير الصورة

إذا كانت الصورة تتضمّن معنى ما، فيجب بالتالي أن "يقرأه" المُرسَل إليه، أو المُشاهد. وهذه كُلّ مُشكلة تفسير الصورة. والكُلُّ يعرف، من خلال التجربة المُباشرة، أنّنا لا نرى الصور بطريقة وحيدة، يُحدّدها كُليّاً جهاز الإدراك، وأنّنا لا نرى فيها، بكُلّ ما للكلمة من معنى، إلاّ ما نستطيع فهمه. وبالتالي، إنّ الصور التي يتمّ إنتاجها في إطارٍ مكاني أو زمني بعيد عن إطارنا، هي تلك التي تتطلَّب أكثر قدرٍ مُمكن من التفسير.

إنّ مسألة التفسير، هي مسألة سيميائية وفلسفية عامّة، تتخطّى بشكلٍ كبير حالة الصورة. وإنْ صَحَّ القول، المعنى مُرتبط دوماً بالتفسير، بما فيها في الأعمال والحالات اليومية الأكثر بساطة (Todorov, 1978)؛ أمّا بالنسبة إلى النتاجات البشرية الثقافية، فقد علمنا دوماً أنّها كانت تتطلَّب تفسيراً ما (صادراً في أغلب الأحيان عن اختصاصي، كما التفسير الآبائي للكتاب المُقدَّس) .والاقتراح الأوّل الذي أراد أن يكون علمياً وتاريخياً ومنهجياً في الوقت نفسه، تقدَّم به شليرماخر (Schleiermacher) (1809 ـ 1810). وقد طرح مبادئ ما زالت ساريةً في عناوينها العريضة، وخصوصاً التمييز بين ما كان يُسمّيه (بشأن النص الأدبي، الذي درسه وحده) المعنى "الصرفي النحوي" (الناجم عن تطبيقِ حرفي لقواعد اللُّغة) والمعنى "التقني" (أي الفنّي أو الإبداعي، بما أنّنا نأخُذ الكلمة بمعنى المُصطلح اليوناني technè، أي الفن)، الذي يجب أن نفهم فيه نوايا الكاتب



واستعداداته اللاواعية في الوقت نفسه. ويعني تفسير نصّ ما، في الوقت عينه، التأكُّد من أنّنا نفهمه بشكلٍ صحيح (خصوصاً إذا كان نصّاً قديماً فلا بُدّ من معرفة وضع اللُّغة في تلك الحقبة) والبحث عن قانونه العميق، ذلك الذي يُزوّده بالمعلومات لأنّه أُنتِج على يد شخصيّةٍ ما، في إطار اجتماعي ومفهومي مُعيّن. وغالباً ما كرَّرت نظريّات التفسير اللاحقة هذه العقيدة المنهجية، إلى أن تُشدّد على أحد هذين المُصطلحين.

وبالكلام عن الصورة، نُفكّر في المشروع السيميولوجي - الألسُني في الفترة المُمتدّة بين ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، الذي كان يُفكّر في إعطاء إجابة عامة عبر مفهوم الرَّمز. وبعض الرموز التي تُدير عملاً مُهمّاً هي شبه عالمية (تلك المُرتبطة بالإدراك)؛ وثمّة رموز أخرى طبيعية نسبياً، تَمّ وضعها في قالبٍ ما من الناحية الاجتماعية (رموز التماثُل [ص 175]، خصوصاً المنظور [ص 208])؛ إلى جانب رموز أخرى يُحدّدها الإطار الاجتماعي والفردي بشكلٍ كامل. إنّ السيطرة على مُختلف مستويات الرموز غير مُتساوية بحسب الأفراد، ووضعهم التاريخي، وتختلف التفسيرات الناشئة عنها بنسبٍ كبيرة. وهذا المفهوم ساحر ببساطته التحليلية، ويُمكن أن نتأكّد منه في مجالات تُطرَح فيها الصورة كي تُفسَّر بسهولة، كما في الإعلانات. إلاّ أنّه يصطدم بالناحية المُبهمة من مفهوم الرمز، الذي يُغطّي وقائع مُختلفة جداً، من الإدراك البصري إلى المخزون الثقافي، والذي يحُثّ على وضع قواعد عن السيميوسيس(*) (sémiosis) (النصيّة أو الأيقونية). أمّا المشروع الذي يُمكن رؤيته بوضوحٍ أكبر في هذه الناحية، فيتمثّل على الأرجح بالتفسير المتواصل عن رواية لبالزاك

(*) العلاقة بين المُشار والمُشار إليه.



(Balzac) كتبها بارت (1970b)، والذي أوحت عمليّته التي بقيت ليّنة جداً ("التقنية" أكثر منها "الصرفية النحوية") العديد من تحليلات الأفلام، تحت الاسم العام المعروف بـ "التحليل النصّي" (في المرتبة الأولى، بيلور، 1979).

ونجد منطقاً مُماثلاً، بشأن الفنون التمثيلية، في المشروع الأكثر تماسُكاً وتطوُّراً في القرن العشرين، وهو ذاك الذي تقدّمت به مدرسة أبي واربورغ (Aby Warburg) والذي وضعه بعض تلاميذها، وخصوصاً بانوفسكي، ساكسل (Saxl)، ويتكووير، وآخرين. ويعود لبانوفسكي (1939) الفضل في تقديم العرض الأكثر تركيبية للمنهج المُقترح، تحت اسم دراسة الصور (القابلة للجدل، والتي ندم عليها مُروّجها في وقت مُتأخِّر). ويرتكز هذا المنهج على تمييزٍ أضحى شرعياً، بين عدّة مُستويات من معاني الظواهر الاجتماعية بشكلٍ عام (بما فيها الصور):

- معنى أوّلي أو طبيعي، ينقسم بين معنى حدثي بشكلٍ مَحض (مَرجعي: إدراك ما حدث بشكلٍ صحيح) ومعنى تعبيري (الحدث كبير وعنيف بعض الشيء... إلخ)؛

- معنى ثانوي أو اتّفاقي، يقوم على إعطاء هذه الحركة معنى مُعيّناً بحسب مرجع ثقافي. ففي المثل الذي أعطاه بانوفسكي، نرى نزع القُبّعة كعلامة لإلقاء التحيّة بطريقةٍ مُهذّبة. كما نُلاحظ جيّداً أنّ هذا الأمر ينمّ بشكلٍ كبيرٍ عن ثقافةٍ ما، فقلّة هم الرّجال الذين ما زالوا يعتمرون القُبّعات، وقلّة أكثر هُم من يفكّرون بنزعها لإلقاء التحيّة؛

- معنى داخلي أو أساسي، وهو المعنى المُرتبط بالظاهرة إن نسبناها للفرد أو الجماعة التي كانت وراءها، والذي يُمكن أن نستدِلّ من خلاله بعض المزايا الخاصة.



ويقوم هذا المنهج على قراءة الصور بحسب هذه المُستويات الثلاثة. 1 ـ الفرد الأوّلي (الطبيعي) هو ذاك المُتعلّق بالمعنى التعييني: نرى في الصورة رجُلاً يضحك، وذراعاه تتمايلان... إلخ، هذه هي المرحلة التي تسبق رسم الصور، والتي ترتبط قبل كُلّ شيء بقُدرة الصورة على تمثيل عناصر ما. 2 ـ يُمكن أن نفهم الفرد الثانوي (الاتّفاقي) من خلال إقامة علاقة بين عناصر في الصورة مع مواضيع ثقافية معروفة أو مع مفاهيم مُنتشرة: "أن نُدرك أن صورة رجل يحمل سكّيناً تُمثّل القدّيس برثولماوس، وأنّ صورة امرأة تحمل في يدها صنّارة هو تجسيد للحقيقة، وأنّ مجموعةً من الأشخاص الجالسين إلى الطاولة، في توزيع مُعيّن وفي وضعات مُعيّنة، تُمثّل العشاء السرّي، وأنّ شكلين يتقاتلان بطريقة مُعيّنة، يُمثّلان معركة العيوب والفضائل. "هذه هي المرحلة الإيكونوغرافية التي تفترض معرفة بعض الرموز العالمية المُطبّقة؛ وهذه هي الناحية التقنية من التفسير التي ترتكز على معرفة المُحلّل، فتحوّله إلى مؤرّخ (لأنّ هذه الرموز تتطوّر بشدّة). 3 ـ أخيراً يتمّ إدراك المعنى الداخلي من خلال "تفسير المبادئ الخفية التي تكشف عن الحالة الأساسية لأمةٍ ما، وزمنٍ ما، وطبقةٍ ما، واعتقاد ديني أو فلسفي ـ تُحدّدها شخصيّة ما وتتكثّف في عملٍ مُعيّن". هذا هو مُستوى التحليل الإيكونولوجي، ويُشدّد بانوفسكي أنّ هذه المعاني يمكنها ـ وهي كذلك بشكلٍ عام ـ أن تكون غير مقصودة.

ولهذه المُقاربة طابعها التحليلي الخاص بها، والذي يسمح بأن نُميّز بشكلٍ مُفيد بين المعاني التي نستخرجها من عملٍ ما. فعلى غرار شليرماخر الذي تناول النصّ المكتوب، يعتبر بانوفسكي أنّ كُلّ عناصر الصورة المُفسَّرة، رمزيّة، بالمعنى الواسع، أي إنّها تشمل إشارات ثقافية تكشف عن روحيّة حقبةٍ ما أو مدرسةٍ ما، وشخصيّة

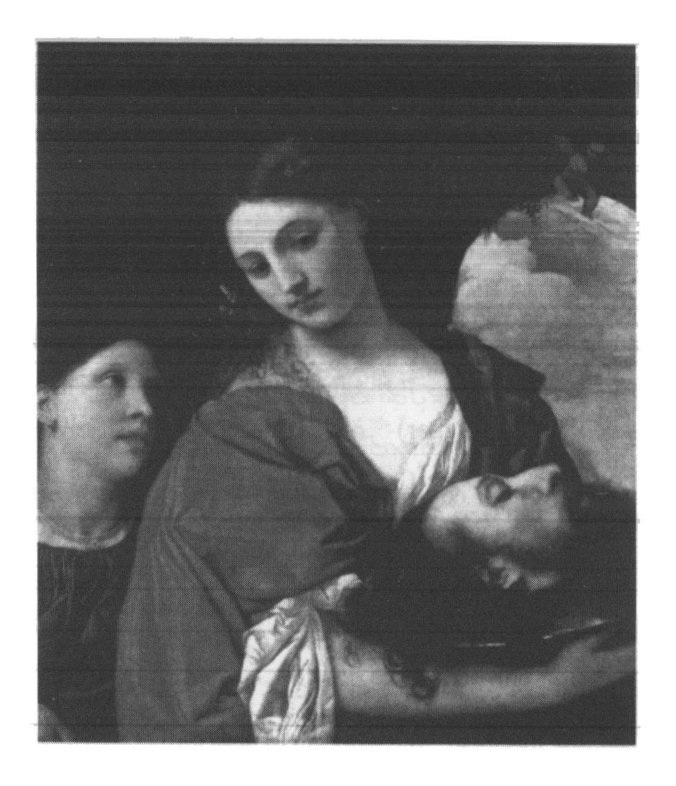


صانع الصورة؛ ويتناول من جديد حول هذه النُّقطة، مفهوم الـ Kunstwollen لـ ريغيل (1899) (ص 189)، حتّى في نقاطها الغامضة. وبسبب هذا الطابع المُتعلّق بدراسة الأعراض في الإيكونولوجيا، نال الحصّة الكبرى من الانتقادات. في الواقع، إنّ المخاطر مُتعدّدة: إنّ فكرة "روحيّة حقبة ما" (Zeitgeist) تجلب بشكلٍ عام تسهيلات غير دقيقة: تعيين إعادة تشكيل النوايا الإبداعية لشخصٍ ما كهدفٍ للتحليل، هو أمرٌ خطِر دوماً (فلا أحد يعرفها حقّاً)؛ وذلك يصُحُّ أكثر إنْ أردنا قراءة التحديدات اللاواعية، وخصوصاً إنْ تنبّهنا، كما صحَّ ذلك في أغلب الأحيان، بأن نُحدِّد اللاوعي بالرجوع إلى عقيدة (هي عامّةً عقيدة فرويد، التي راجعها لاكان أم لا)، وهذا ما يؤدّي إلى المُبالغة في التفسير لمُطابقة المعاني المعثور عليها مع ما تقضي به النظريّات.

وغالباً ما انتُقِد بانوفسكي، إمّا للتقليل من تقدير الإبهام المُحيط ببعض الرمزيات (Wirth, 1989)، وإمّا بخلاف ذلك، للمُغالاة في تقدير قيمة بعض السمات المُرتبطة بالحقبات. بشكلٍ جوهري، اعتُبِرت الطريقة المُرتبطة بدراسة الصور بأنّها تقنيّة بشكلٍ مُبالغ به، وحتّى مُتشدّدة في المجال التقني. كما أسِف ديدي ـ هوبرمان خصوصاً (1990a) لأنّ تسليط الضوء على القُدرة الخاصة للصورة على خَلق تأثيرات مُرتبطة بالمعنى والتأثُّر، ضاع بين النُّسخة الأولى (1932)، والنسخة الأخيرة التي نُشِرت في الولايات المُتّحدة الأمريكية وفي اللُّغة الإنجليزية - على حساب مفهوم نفساني جدّاً يميل إلى حبس كُلّ صورة في معانٍ موجودة مُسبقاً، وإلى نسبها إلى شخصيّة كاتبٍ ما. وكذلك، انتقد وولهايم (1987) ميله إلى تحديد العمل الفنّي بترجمة نصٍّ ما خارج عنه، وإلى عدم محاولة فهمه من الداخل. ولكن، وعلى الرّغم من الانتقادات، ولعقود طوال، طُبع



تاريخ الفن بشكلٍ كبير، بدراسة الصور التي طبّقها مُعظم الباحثين. كما أثَّرت بطريقةٍ خفيّة في دراسات حول صور أخرى من غير فنّ الرَّسم، مثلاً السينما، انظر خصوصاً (Bouvier et Leutrat, 1981).



يهوديت (مع رأس هولوفيرن (Holopherne))، أو سالومي (مع رأس يوحنا المعمدان)؟ في وضع هذه اللوحة التي تعود لتيتيان (1515 سم 72 × 90 سم، غالبري دوريا بامفيلي (Galerie Doria Pamphili)، روما)، يُظهر لنا العنوان أنّ المقصودة هي يهوديت. إلاّ أنّ بانوفسكي نفسه، وفي العديد من الحالات المُماثلة أبدى بعض التردُّد: لأنّ الصورة نفسها لا تعني شيئاً، ولا بُدّ من قراءة رمزيّات ما فيها.

لا شكّ في أنّ دراسة الصور بالنسبة إلى فنّ الرَّسم، والتحليل النصّي بالنسبة إلى الفيلم، شكّلا المُقاربتين اللتين مورِستا بشكلٍ كبير



في مجال تفسير الصورة؛ وهما يشتركان، وكما رأينا للتو، في مبدأٍ تحليلي، يقودهما إلى البحث عن المعنى، وذلك في العناصر الأكثر دقّة في الصورة (أحياناً في تفاصيل تصويرية صغيرة جداً) من جهة، ومن جهة أخرى، في التركيب الخاص المُرتبط بهذه العناصر، وأخيراً وبشكلٍ كلاسيكي، في المراجع الاتّفاقية التي يُمكن أن نربطها بها. إلاّ أنّ هذه الطريقة التحليلية ليست الطريقة الوحيدة التي يُمكن تصوُّرها. فالعديد من النُّقّاد آثروا مُمارسات مُركّبة أكثر، تقوم على الحدس نوعاً ما؛ فحُريّة التفسير المُكتسبة ثمنها الاختيار الاعتباطي شبه الكامل للتركيب الذي يتمّ الحصول عليه، حتّى عند من هُم أشدّ حرصاً على اعتماد منهج ما، ومن يُبرّرون كيفية هذه الإجراءات بالاختباء مثلاً بالتحديد "الأنطولوجي" للنظرية التفسيرية (herméneutique) التي وضعها هايدغر (Heidegger) في مطلع القرن العشرين، وشكّلها غادامير (Gadamer) (1960) وريكور(Ricœur) (1986)، والتي تقوم وظيفتها على إقامة علاقة مع العملية الإبداعية - مُستقطبةً النظرية التفسيرية "التقنية" نحو مظهرها النفساني.

وعلى عكس ذلك، تقترح النظريّة "التفكُّكية" (déconstructionnisme) التي دعمها ديريدا، والتي أجّجت الكثير من التنافُس (خصوصاً في الولايات المُتّحدة الأميركية) في تسعينيّات القرن العشرين، طرح التفسيرات (للنص، أو الصورة، أو الفيلم) رافضةً كُلّ عمليّة نَسب للعناصر المُستخرجة، إلى معنى أخير يجب بناؤه، كما هي الحال في النظرية التفسيرية. وتقوم النظرية التفكُّكية، بعكس ذلك على تفعيل هذه العناصر في كُلّ الاتّجاهات، وغالباً ما من خلال تناولها من نواحٍ قليلة الأهميّة من حيث المعنى. وهكذا استطاع كونلي (Conley) (1983) أن يقرأ، ومن خلال عمليّة تقليدٍ لديريدا (1976) الذي فسّر لوحة Les chaussures de Van Gogh



من خلال اللعب مثلاً، على تعدّد المعاني في كلمة «forme» (شكل) (بما في ذلك القالب المُعَدّ للأحذية)، مطلع فيلم والش (Walsh) من خلال تحديد "اللاوعي المرسوم"، كما استطاعت روبار (Ropars) (1981، 1990) أن تقرأ أفلاماً لغودار ودورا (Duras)، بحسب عمليّات مُماثلة. وبشكلٍ منطقي، لا تقوم هذه التفسيرات الناشئة على "قراءة" مُتابعة لعملٍ مُحلَّل، ولكنّها تُشكِّل طريقةً أخرى من إعادة الكتابة الخيالية، حيث يكون الجزء المُخصّص للإسهام التاريخي إلزامي.

2.1 الصورة والسَّرد

يُمكن تحديد السَّرد بأنّه مجموعة مُنظّمة من الدالاّت، تُشكّلُ مدلولاتها قصّةً ما (Genette, 1972).

ولكنّ هذا التحديد لا يُشكّل المفهوم الذي ينمّ عن طبيعة الدال: إذ يُمكن تطبيقه على السَّرد الأدبي، ولكن أيضاً على السَّرد المُصوَّر، ذي الصور المُتحرّكة. ولكن ليس من البديهي أنّه يُمكن للصورة (أو مُتتاليات من الصور) أن تتضمّن سَرداً ما. في الواقع، تفتقر الصورة إلى الفئات الأهم لتلاوة قصّة ما وهي الفئات الفعليّة (وبالتّبعية، فهي تفتقر أيضاً إلى فئات مثل الظرف، وكذلك الصفة نوعاً ما).

السَّرد والنُسخة المُقلَّدة (تذكير مُقتضَب)

يختلف بالتالي النموذج الذي تُشير إليه الصورة عن نموذج السَّرد الشفهي. وكما أظهر ذلك غودرو (Gaudreault) (1988)، وبحسب أفلاطون، هناك ثلاثة أنواع أساسية من السَّرد:

ـ السَّرد الذي يستبعد النُسخة المُقلّدة: وهو سَردٌ شفهي



حصرياً، لا نجد فيه أي قسم مُشابه للآخر (وبشكلٍ خاص، لا تُنقَل فيه أقوال الشخصية كما هي).

- السَّرد الذي لا يتضمَّن سوى النسخة المُقلَّدة والذي يتألَّف بالتالي من أحداث وأقوالٍ مُشابهة لشخصيات ما: إنّه يُشكّل بشكلٍ أساسي الدراما المسرحية؛

- السَّرد المُختلط، الذي يتضمّن في الوقت ذاته قسماً شفهياً وقسماً تقليدياً. وهو يُشكّل المفهوم الطاغي في الأدب، مع ما يُقدّمه من وصف من جهة، ومن حوار "مذكور" من جهة أخرى.

إنّ هذا التمييز بين الشفهي والتقليدي (أو التماثُلي) أساسي لكُلِّ شكلٍ من الأشكال السرديّة (narratologie)، وخصوصاً في ما يتعلق بالأدب، والسرد المكتوب. ونجده بأشكالٍ مُتغيّرة عند العديد من المُنظّرين، منذ لوبوك (Lubbock) (1947) الذي يُقابل في الأدب والسَّرد المكتوب، الإظهار (showing)، والإخبار (telling)، وصولاً إلى غودرو، الذي تناول هذا التناقُض مُجدّداً، ووسّعه وصولاً إلى السينما. وبالنسبة إلى هذا الأخير، ينحصر السَّرد وأياً تكُن دعامته (مكتوبةً، مسرحيّةً، سينماتوغرافيةً) في الإخبار، في الكلام، وهو يقترح تمييز السَّرد عمّا يُسمّيه العَرض (monstration) (الإظهار الذي تكلَّم عنه لوبّوك). وهو يُميّز في الفيلم المُستوى العَرْضي، الذي يتجسَّد في السَّطح المُنعزِل، والمُستوى السَردي، الذي يتجسَّد في جَمع الأسطُح في ما بينها. السَّطح هو في الحاضر (ماضٍ تَمَّ استحضاره، وهو ينتمي دوماً إلى مستوى المُتزامن والمتواقت، ووحدها عمليّة الجمع تسمح بالإفلات من هذا الحاضر الأبدي. وهذا لا يعني أنّ السَّطح لا يتضمّن أيّ سَرد، ولكنّه سَردٌ تمّ إنتاجه على طريقة الإظهار؛ وحتّى مُستوى - الوصلات الأطول والمُعَدّ بشكلٍ أكبر هو في حاضر الإظهار، لأنّ ثمّة مواقتة (isochronie) بين



المُظهِر (montrant)، والمظهور (montré)؛ فالسَّرد في معناه الحقيقي لا يظهر إلاّ في مسار قراءة مُتواصلة، تُلغي استقلالية الأسطح.

ويُمكن مناقشه وجهة النظر المُتشدّدة هذه؛ على الأقل، فهو، وبكُلّ جديّة، أقلّ أهمية من الجُزء المُخصّص للنُّطق الذي نجده في الصورة المُتحرّكة المعزولة: في الواقع، إنّ هذه الأخيرة ليست تسجيلاً خطِراً عن الواقع، ولكنْ نتيجة نظرةٍ مُتعمَّدة، تتضمّن نوايا، قد تشمل النوايا السَّردية (بالمعنى الذي يراه فيه جينيت: تنظيم الدّال لسرد قصّة ما). وبشكلٍ مُعاكس، ليست عملية التوليف في السينما حركةً سَردية، فهي تتضمّن جُزءاً مرئياً و"إظهارياً"، كما يُشير إليه واقع أنّهم شعروا به أوّلاً كصدمةٍ بصرية، وكما يُظهره بشكلٍ أفضل استعماله "المُجرَّد" في الفيلم غير التصويري (بولّو (Bullot)، 2003). إلاّ أنّ هذا التقسيم بين الإظهار والسَّرد يبقى بليغاً جداً.

السَّرد والزمنية

إنَّ ما نُشدِّد عليه، في العُمق، هو التعارُض بين الإخبار والإظهار، وهو خصوصاً مُشكلة ارتباط زمنيّات: كيف يُطلعنا الوقت المُرتبط بدالّ السَّرد (الصورة) بوقت القصّة؟ ولنبقى في مجال السينما في الوقت الحالي، يبدو لنا "الإظهار" طريقة نُبدِلُ فيها في كُلّ الأوقات المُمكنة من القصّة، بحاضرٍ أبدي؛ هكذا تكون للسَّرد حريّة استغلال العلاقات الزمنية بكُلّ حُريّة. وهنا نُلاحظ وجهة نظرٍ ساذجة نوعاً ما؛ فلا يتجلّى بالضرورة سطح الأفلام مثلاً للعيان من خلال سُرعةٍ ثابتة (النمط المُتسارِع والبطيء ليسا نادرَين في هذا السياق: ما هو إذاً الحاضر "المظهور"؟ - فضلاً عن انقلاب الزمن، مثلاً عند كوكتو (Cocteau) الذي كان من هواة هذا النّشاط). وعلاوةً على ذلك، سُرعان ما يُشير التكلُّم عن "الحاضر" إلى إحراجات فلسفية معروفة جداً (فالحاضر لا يتوقف عن أن يكون حاضراً باستمرار)،



كما أظهر ديلوز هذا الأمر خلال تعليقاته على بيرغسون (Bergson)، وعلى السينما (1985).

تقوم مُشكلة السَّرد المُصوَّر بشكلٍ أساسي على تسجيل الوقت في الصورة - ولكن هذا "الوقت" لا يُمكن تحويله إلى الوقت الاختباري الخاص برؤية الصورة، ولا إلى طبيعة زمنية مُفترضة مُرتبطة بالصورة (ص 116 والصفحة اللاحقة). ولا شكّ في أنّه وفي مجال السَّرد، يختلف النظر إلى لوحةٍ ما، عن النظر إلى صورة فوتوغرافية أو فيلم ما وإن كان قصيراً؛ ولكن تختلف أيضاً مُشاهدة فيلم ما تمّ تحويله إلى سطحٍ واحد (كما هي الحال في أسطُح الأخَوين لوميير) عن مُشاهدة فيلم خيالي طويل (long-métrage). ويُمكن لكُلّ هذه الصور أن تُخبرنا قصّةً ما، إلاّ أنّه ما من علاقة تناسُق واقعيّة وأوتوماتيكية بين وقتها التجريبي وزمنية ما تُخبره أو تصوِّره، وتنعدم هذه العلاقة أكثر بين هذا الوقت التجريبي و"كميّة" الأمور التي يُخبرونها. وثمّة لوحات تُطلعنا على أحداث مُعقّدة جداً (جزء من سردٍ ما، كما Ulysse et les prétendants لـ مورو، أو ببساطة عالم خيالي، كما في لوحات بوش (Bosch))، وثمّة أفلام لا تُطلعنا على شيء تقريباً (مثلاً Le Citron لـ هوليس فرامبتون (Hollis Frampton) [1969]. كما أن هناك العديد من اللوحات التي تربط العديد من القصص السردية من خلال عمليّة "توليف"، وأفلام (صحيح أنّها نادرة) تُخبرنا العديد من القصص في الوقت نفسه (مثل SSHTOORRTY لمايكل سنو (Michael Snow)، 2005). فالمُشاهد، ومن خلال الوضعة التي يتّخذها، يبسط الزمنية التي نعيشها أمام الصورة، ويضبطها وفقاً للسَّرد الذي يُدركه ويفهمه.

أمّا المعيار الأكثر إقناعاً، فهو ذلك الذي يدخُل في التمييز بين الإظهار والسَّرد - بين طاقة سرديّة الصورة الوحيدة ووحدات



التصوير. ولم ينتظر ذلك اختراع السينما وجمع الأسطُح كي يظهر. ومنذ العصور القديمة، استعمل فنّ الرسم بشكلٍ مُتوازٍ مجموعات من الصور التي تهدف أن تُفهَم على أنّها أوقات مُتتالية لسَردٍ واحد، ولصورٍ وحيدة توصِل المحتوى السَّردي نفسه. لنأخُذ مثالاً بسيطاً ومُناسباً في هذا السياق، وهو مثال آلام المسيح المُمثّلة في الكنائس الكاثوليكية من خلال سلسلة من أربع عشرة صورة مُرقّمة، ينبغي النظر إليها بشكلٍ مُتتالٍ: إلاّ أنّنا نجد هذا المضمون السَّردي نفسه في لوحة Passion du Christ لميملينغ (Memling) (1491)، حيث يتمّ تمثيل المسيح عشرين مرّة، وفي أماكن ووضعات مُختلفة تتطابق مع محطّات دَرب الصليب. واعتُمدَت هذه الطريقة بشكلٍ مُتكرّر لفهرست الكتاب المقدس في نهاية القرون الوسطى، وفي عصر النَّهضة؛ وهكذا تُقدّم مثلاً لوحة Adoration des mages لـ جنتيل دا فابريانو (Gentile da Fabriano) (1423)، في قسمها الأعلى ثلاثة مشاهد سَبَقت مشهد العبادة في حدّ ذاته. إلاّ أنّنا وجدنا ذلك أيضاً في مرحلةٍ لاحقة، ولـ "قصصٍ" متنوّعة جداً، مثل لوحة L'embarquement pour Cythère لـ واتّو (Watteau) (1717)، والذي لاحظ فيها رودان ومنذ عام 1911، أنّه يُمكن رؤيتها، ليس كتجميع للعديد من الأزواج، بل كحالات مُتتالية لعمل ثنائي واحد هو نفسه.

ويُضيف أرنهايم (1954)، الذي سَلّط الضوء على التعادُل بين لوحات ومُتتاليات مُماثلة، أنّه لا يجب الخلط بين التسلسُلية (séquentialité) والحركية (mobilité): ذلك أنّنا نجد صوراً مُتسلسلة على الرّغم من جمودها، وأعمالاً مُتحرّكة ليست مُتسلسلةً فعلاً. وهذا ما أدّى في بعض الأحيان، إلى اعتبار أنّ طبيعة السَّرد الخاصّة بالسينما (الوصل بين مُستويين سرديّين، مُستوى السَّطح، ومُستوى مُتتاليات الأسطُح) تمدّد باستمرار، الطُّرُق السردية الموجودة منذ زمنٍ



بعيد في سائر أنواع الفنون ومنها فنّ الرّسم (Aumont, 1989; Vancheri, 200K) 1989. وفي كُلّ الأحوال، يبدو جليّاً أنّ السَّرد (وحتّى، جنين السَّرد هذا المُتمثّل في الحَدَث) يدخُلُ في إطار الوقت أقلّ منه في الوحدة التصويرية. وهناك مُدّةٌ للسَّرد، إلاّ أنّ هذه الأخيرة تتحدّد بحسب ترتيب الأحداث المُتتالية. ويذهب غودمان (1981) في تحليله إلى أبعد من ذلك، ويفيد أنّه في سردٍ ما (مُصوَّر)، لا يكون النصّ المنطوق ولا البيان مُزمَّنين (temporalisés) بالضرورة، وأن ترتيب السَّرد هذا هو من يكتسب الأهميّة الكبرى، لأنّ تعديلاته يُمكن أن تصِل إلى حَدّ تغييره إلى شيءٍ غير السَّرد ("دراسة" أو "سمفونية" مثلاً). أمّا بشأن الصورة، وخصوصاً الصورة الثابتة، يُشكّل معيار السَّردية بالتالي، المعيار الأكثر قوّةً: فالصورة تُخبِرنا شيئاً ما، وقبل كُلّ شيء من خلال ترتيب أحداثٍ مُمثَّلة، أتَمَّ هذا التمثيل بطريقة الصورة الفورية، أو بطريقة مصنّعة أكثر ومُركّبة أكثر.

السَّرد في البُعد الفضائي

ويفترض هذا الأمر أيضاً أنّ الحدث - الوحدة الأساسية في إدراكنا للحقيقة (بما في ذلك الإدراك البصري) - لا يتمّ إدراكه بالضرورة في الزمن. نجد "أحداثاً في الفضاء" (Arnheim, 1969)، وإنْ استوجب إدراكها وجود عُنصر الوقت؛ ذلك أنّ الفكرة العامة التي نكوِّنها، لا ترتكز على الأحاسيس الآنية، بل على هيكليّتها (بالنسبة إلى أرنهايم، للذاكرة بُنية قريبة من البُعد الفضائي، أكثر منه إلى البُعد الزمني). ويستوجب اكتشاف مغارة ما، أو التطوُّف في هندسةٍ معمارية ما، وجود الوقت، إلاّ أنّ الحدث الناجم عنهما هو ذو طبيعة فضائية، لأنّهما يقومان على تنقُّل جسدي للجسم. بشكلٍ عام، يُمكن أن يكون لحدثٍ ما بُعدٌ فضائيٌّ (ليس حصرياً بالضرورة)



إن افترض إدراكه إدراك مجموعةٍ ما، كما هي الحال في بعض الأشكال الفيلمية التي تُشدِّد أكثر على البُعد الفضائي أكثر منه على البُعد الزمني؛ وهذا ما كان يقوله ميتز (1968)، عندما اقترح فئة "التركيب غير المُتسلسِل تاريخياً" (syntagme a-chronologique)، وخصوصاً الفئة الثانوية، فئة التركيب بين قوسين (syntagme en accolade).

وبالعكس، يُشكّل بالتالي، وعاءً مُحتملاً تنصَبُّ فيه الأحداث - ويُحيّن الفضاء الذي يتمّ تمثيله في أغلب الأحيان تقريباً هذا الاحتمال. وهذا ما لاحظه العديد من كُتّاب التيار السيميولوجي: ينضوي السَّرد في إطار البُعد الفضائي كما في إطار البُعد الزمني؛ وبالتالي فإنّ أي صورة سردية، وحتّى أي صورة تمثيلية، مطبوعة "برموز" السردية، قبل أن تظهر هذه السَّردية بشكلٍ مُحتمل من خلال عملية وضع المُتتاليات (Gauthier, 1989). ببساطة أكثر، لكلّ صورة، وحتّى تلك المُعدّة لأهداف أخرى، ميل عفوي لإخبار قصّة.

2. التعبير

إنّ ظهور اللوحات "التجريدية" التي تُبرز المزايا الأساسية المُتعلّقة بالصورة (ص 218) أعاد طرح مسألةً قديمة هي مسألة التعبير.

1.2 مسألة التعبير

قليلة هي كلمات المُفردات النقدية التي كانت وراء الكثير من سوء التفاهم، لدرجة أنّه، وعلى الرّغم من الانتقادات التي حصدها هذا المفهوم، بقي استعماله شائعاً جداً منذ ما لا يقلّ عن مئتي عام. وبحسب علم الجَذر، يقوم الأمر على دَفع شيءٍ ما للخروج، كما



يتمّ الأمر عند عصر ليمونةٍ واحدة - إلاّ أنّ السؤال يقوم على معرفة ماهيّة هذا "الشيء". والنظريّات التي تتناول التعبير كثيرة، إلاّ أنّها تبقى دوماً جُزئيةً، كونها تُشدّد بشكلٍ شبه حصري، على أحد جوانب هذا المفهوم، وتجيب عن سؤالٍ واحد من سؤالين مُهمَّين: عمَّ يُعبِّر العمل الذي يتّصف بالتعبيرية؟ ما الوسائل التي يعتمدها العمل الفنّي كي يُصبح تعبيرياً؟ لتبسيط الأمور، سوف نميّز بين أربع تحديدات كبيرة:

البراغماتي (أو المُشاهِدي): إننا نصف بالتعبيري كُلّ ما يخلق نوعاً من الحالة العاطفية عند من يتوجّه إليه. وتُشكِّل الموسيقى المثال الأبرز على ذلك. وهي تشتهر كونها تولّد انفعالات مُباشرة، خصوصاً من خلال عنصرها الإيقاعي، ولكن أيضاً، بفضل الوجود الحسّي المُباشر لأصوات الأدوات. وهي تُمارس علينا تأثيرات جسدية أكثر، وفورية أكثر مُقارنةً مع أي عنصر آخر من الصورة. وحتّى في السينما، التي كانت العُنصر الأكثر إثارةً للتأثُّر، بالموسيقى، والتي استُعملت بتبصُّرٍ لهذه الغاية. كما نجد أنّ نظريّات التعبيرية كعناصر فعّالة للتأثُّر عندما يتمّ تطبيقها على الصورة، هي غالباً منسوخةً عن نموذج موسيقي واضحاً كان أم غير واضح، كما سنرى ذلك بخصوص اللون (ص251).





يستعمل هذا السَّطح لـ Nosferatu (مورنو (Murnau)، 1922) في آنٍ معاً التعبيرية البصرية بشكلٍ محض والمُرتبطة بالتناقُض، والتعبيرية الانفعالية المُرتبطة بالموضوع (الاعتداء الذي قام به مخلوقٌ شيطاني).

نادراً ما يأتي وحده، تحديد التعبير مُقترناً بتأثُّر المُشاهد. فهو وحده، لا يُطلعنا إلاّ على القليل بشأن ما يولّد التأثُّر؛ كما تميل النظريّات المُستندة إلى هذا المفهوم، إلى أن تكون أيضاً نظريّات حول تعبيرية المادّة قبل تشكيلها: في الموسيقى، أصوات الآلات؛ في الصورة: عناصر تحرِّك بالتأكيد شعور مُشاهديها، إنها إذاً عناصر عالمية، بسيطة، يسهل تبيانها، مثل اللون أو التبايُن (تُستعمل دوماً تقنية الجلاء والعتمة (clair-obscur) للحصول على تأثير انفعالي قوي).

واقعي: ونصف بالتعبيري كُلّ ما يُعبِّر عن الواقع. بالنسبة إلى هذه النظرية، إنّ عناصر التعبير هي عناصر المعنى: معنى الواقع. كما أنّ هذا التحديد لم يُطبَّق إلاّ في سياقات تُعطي للحقيقة معنى عميقاً، مُحتملاً على الأقل. وإن اقترن بحرص على تحريك مشاعر



المُشاهد، يتجلّى عندها مثلاً من خلال مفهوم فن الرسم الذي نجده في القرن الثامن عشر عند ديدرو: ينبغي أن تكون اللوحة لافتة من الناحية المرئية، يجب أن "تشدّ المُشاهد، وتستوقفه، وتعلّقه" - إلاّ أنّها لن تنجح في تعليقه إلاّ إذا رَسَمت بشكلٍ واضح أهواءً حقيقية، وإن أثّر في المُشاهد أمام حقيقة يُمكن أن يعرفها. بشكلٍ أبسط، يتناسَب هذا التحديد مع أعمال تبدو أكثر شفافية لا تؤثّر بالمُشاهد إلاّ إذا وافق بتحويل الانفعال إلى الحقيقة المُمثّلة: فمن المُفترَض بمشاهد الأفلام التي تنتمي إلى تيّار الواقعية الجديدة، أن يتأثّر بالتعاسة في فيلم Voleur de bicylette. ومن المفترض أن يُعبّر فيلم دي سيكا (De Sica) هذا عن واقع البطالة في إيطاليا عام 1950.

ذاتي: نصِف بالتعبيري كُلّ ما يُعبّر عن فردٍ، وبشكلٍ عام، كُلّ فرد مُبدِع. وهذا التحديد حديثٌ نسبياً على المقياس التاريخي، لأنّه لا يفترض أن تكون فئة الذات مُستخرجةً فحسب، بل أن نعترف بحَقّه بالتعبير الفردي. ولطالما اعتُبرت الحركات والإيمائيّات مثلاً، تعبيريّةً عندما تنقُلُ رمزاً للحديث والكياسة، وعندما تمتثل لفهرسٍ عالمي مُعيّن من الحركات والإيمائيّات (Courtine et Haroche, 1988). ونادراً ما تعود فكرة أنّه يمكننا التعبير عن ذاتنا (التعبير عن "أنا" مُعيّن) إلى جانب الرومنسية، وهذا ما لا يُمكن أن نبرزه كثيراً في حقبتنا، حيث يُعتبر التعبير عن الذاتية طبيعياً، ومرغوباً، وعالمياً. وقبل أن نتعرَّف إلى أي عُنصر من العناصر في عملٍ مُعيّن، نعيش اليوم على الفكرة المُسبقة التي تقول إنّه يُعبِّر عمّن قام به: ذلك أنّه لا يُمكن إلاّ أن نُفكِّر بأن لوحة Chaussures de Van Gogh تُعبِّر عن الصعوبات التي يواجهها في وجدانه، أمّا بالنسبة إلى الرَّسم التعبيري، فهو ليس سوى صرخة طويلة. من المُعقّد بعض الشيء أن نُعالج هذا التحديد حول الصور الأوتوماتيكية (الصورة وما يليها)،



إلاّ أنّ ذلك لا يمنع توجيه الانتقادات اليومية إلى السينما، كونها لا تقرأ الأفلام، الواحد تلو الآخر، إلاّ على أنّها اعترافات من جهة مُعدّيها المُفترضين.

الشكلي: نصف بالتعبيري كُلّ عملٍ يكون شكله تعبيرياً. إنّ هذا البيان الذي يبدو سهل القبول في الظاهر، يُخفي مُشكلةً أساسيةً: كيف لنا أن نعرِف إن كان الشكل تعبيرياً أم لا؟ ولتحديد هذا الأمر، لا بُدّ لنا في أغلب الأحيان، من الرجوع إلى إحدى التحديدات السابقة. ولكن لا شكّ في أنّ هذا التحديد الشكلي مُثير للاهتمام، كما أنّه يتضّح أكثر، حيث يكون موجوداً بشكله المحض، أي عند المُنظّرين الذين يؤمنون بتعبيرية باطنية للشكل:

ـ إمّا أن نُسنِد شكل العمل إلى فهرس من الأشكال يوضح التعبيري منها، والأقل تعبيريةً. ويتمّ إذاً ضبط التعبيرية بشكلٍ اتّفاقي. وقد تُشكّل مصر الفرعونية أحد الأمثلة على ذلك (إلاّ أنّنا ما زلنا نجهل إن كان الفنّانون عندها على اطّلاع بمفهوم التعبيرية)؛ ولا شكّ في أنّ قرن لويس الرابع عشر، هو أيضاً أحد الأمثلة على ذلك (Teyssèdre, 1967)، كما الواقعية الاشتراكية في الاتّحاد السوفياتي؛

ـ إمّا أن نُفكّر بأنّ الشكل مجالٌ "حي" (Focillon, 1943; Duthuit, 1961)، و"عُضوي"، يُشبه بتعبيريّته تعبيريّة كُلّ جسم حَيّ (ص 91)؛ وهو مفهوم شائع في القرن العشرين، في التسلسُل المنطقي للتجرُّد الصوري وإجلاله للقيم التشكيلية "المحضة"، تمّ التطرُّق إليه مُجدّداً، بطريقة غير مُباشرة، من خلال النّقاشات حول المظهري (figural) (الذي يُشكّل بطبيعته عُنصراً تعبيريّاً) (ص 272).

وهكذا نرى السبب الذي يجعل من مفهوم التعبير إشكاليةً كبيرة: ذلك أنّ تحديده لا يتوقف عن التغيُّر تحت رحمة القيم



الجمالية المُعترف بها في المُجتمع؛ كما أنّه كوظيفة ترميزية، يرتبط دوماً بالمعنى، دون أن يندمج به؛ وهو يظهر دوماً كجزءٍ مُضاف بالنّسبة إلى وظيفة أوّلية (من التمثيل، خصوصاً)؛ نجده في الأعمال وخارج إطارها ؛ وهو أبَدي وتاريخي.

كما لم يألُ النُّقاد جُهداً إمّا لإعطاء تحديدٍ منطقي لهذا المفهوم، أو لرفضه بشكلٍ كامِل. ومن الأمثلة على النوع الأوّل من النُّقاد، نذكُر وولهايم (1971). فهو لا يُحاول فقط إعادة تحديد مفهوم التعبير، بل مفهوم الفنّ أيضاً، الذي يعتبر أنه لا يُمكن فصله عنه. وهو يُعارِض النظرية المؤسّساتية للفن السائدة اليوم (الفنّ هو ما يُعترف به من الناحية الاجتماعية على أنه فنٌّ، ولا شيء سواه)، فيحاول إعطاءه تحديداً باطنيّاً: الفنّ هو مجال من النتاجات البشرية يُمكن تشبيهه باللغة، وهو مثله يتمتّع بوظيفة ترميزية و"حياةٍ" خاصّة (وهو يُكرِّرُ مُصطلح فيتغنشتاين Lebensform (Wittgenstein)، ومعناه شكل الحياة)، سواء من وجهة نظر الفنّان أو المُشاهد. ونتيجة ذلك، نجد أنّ هناك الكثير من النوايا الفنية، وأنّ الفنّ يتطلَّب تدرُّباً مُعيّناً. وهكذا نتفحّص مفهوم التعبير مثلاً من خلال خصائص مُرتبطة بالفن، تلك التي تُرغمنا على تخطّي كُلّ مفهوم مادي، يُقدِّم العمل الفنّي بشكلٍ محض. وبرفض وولهايم التحديدات التي وصفناها بالذاتية والمُشاهدية لأنها تفترض أنّ التعبيرية خارجيّة بالنسبة إلى العمل، إلاّ أنّه يُلاحظ أنّه لا يُمكن للتعبيرية أن تكون ضمن العمل كما هو. فبالنسبة إليه، لا يُمكن فهم التعبير إلاّ كنوعٍ من الجدلية بين عاملٍ طبيعي ومُباشر (يربطها مثلاً بـ "أنا" الفنّان) وعاملٍ ثقافي تعسُّفي (يربطها بتاريخ الأشكال).

وقد شكّل مفهوم التعبير بشكلٍ عام، وخصوصاً التحديدات التي تربطه بالذاتية، موضع انتقاد مُتشدّد أكثر، منذ ستينيّات القرن



العشرين، وخصوصاً من جهة فلسفة "التفكُّك" لديريدا الذي انتقد منذ أعماله الأولى، نموذج المعاني التي تنضوي تحت مفهوم التعبير: فهذا الأخير يفترض أن نُميّز إنتاج مدلولٍ ما، مُهملين التأثيرات الخاصة بعمل الدالآت. ويرفض ديريدا فكرة الفرد الموجود في المركز، الذي قد يلتقي بها العمل في وضح الضوء، فيعيد تناول المفهوم اللاكاني الذي يقول إنّ الفرد ليس موجوداً إلاّ ضمن عملية لا تنتهي من التكوين من خلال لُعبة الدالآت من أي نوعٍ كانت، وهي لُعبة لم يتمكّن منها قط، وتتمّ بشكلٍ كبيرٍ في اللاوعي. بالتالي إنّ الكلام عن تعبير شخصٍ ما ليس سوى خديعة. بما أنّه تَمّ إنكار التعبير كعملية إنتاج للمدلولات، وبما أنّه تمّ إنكارها كعملية إنتاج مُتعمّدة يقوم بها فَردٌ ما، نرى أنّ التعبير يقتصر في أفضل الأحوال على تعبيرية شكليّة مُرمّزة. وقد أثّرت هذه الانتقادات، التي كانت تتوجّه إلى مجال الأدب واللعب على الكلام، وبشكلٍ كبير، على نظرية الفنون البصرية، وخصوصاً السينما (ص 241).

2.2 طُرُق التعبير

لا شكّ في أنّ من المُستحيل أن نُعطي تحديداً للتعبير يجمع بين كُلّ هذه التحديدات (وانتقاداتها). سوف نحتفظ، بشكلٍ وظيفي، بفكرة أنّ التعبير يهدف للوصول إلى المُشاهد (الفردي أو المجهول)، وأنّه ينقل دالآت خارجية بالنسبة إلى العمل، ولكن من خلال حَشد تقنيّات خاصّة، أساليب تؤثّر في شكل العمل. ما هي هذه الوسائل؟

المادّة والشّكل

تُبرز كُلّ التحديدات السائدة لمفهوم التعبير نوعاً من عملية الاستقلال الظاهرة، وفي أغلب الأحيان، نوعاً من تضخُّم العمل الشكلي. إمّا أن يكون الشكل نفسه مُفخّماً، ومُبرَزاً، وتارةً محلولاً،



وطوراً ملويّاً، وإمّا أن تكون مُعالجة المادة مُلحّةً، وتحوّلت كي تُصبح مرئيةً. وفي أغلب الأحيان، تقوم الوسائل الأولى لصناعة صورة تشتهر بتعبيريّتها، على تضمينها "المزيد" من المواد، أو بالأحرى، إظهار عملٍ على المادّة فيها (مع كُلّ الغموض الذي يلفّ هذه الصيغة الأخيرة: يعمل الفنّان على المادّة، ولكن من خلال محاولة إعطاء انطباع أنّ المادّة هي من تعمل، في العمل المُنجَز).

1 ـ اللون. ويُذكّر الرَّسم الذي يوصف بالتجريدي بالدور التعبيري الذي يضطلع به اللون. وقد استعمل مُعظم رسّامي القرن العشرين الحريصين على التعبير البصري، تدفُّق طلاء الأكريليك بالألوان الأوّلية من سام فرانسيس (Sam Francis) وصولاً إلى الشرائط البصرية العريضة السوداء في لوحات سولاج (Soulages) (التي تستعمل عدم انتظام المساحة، والذي يتمّ الحصول عليه جرّاء تمرير الفرشاة)، وكذلك المخرجين السينمائيّين في فيض الانتاج الأخير، من Ivan le Terrible، وصولاً إلى Rainbow Dance لـ لين لاي (Len Lye) أو إلى الأفلام "المرسومة" لبراكاج.

إنّ التعبيرية الخاصة باللون شكّلت موضوعاً تناوله عددٌ كبيرٌ من الكُتُب، ونادراً ما نَجِد نظريةً مُقنعةً في هذا المجال. وتتضمّن الدروس الشهيرة التي أعطاها كاندينسكي (1925 ـ 8) وكِلي (1925) إلى بوهوس، العديد من الإشارات حول التأثير المُعلّق بعلم الطبيعة النفسية (psychophysiologique) الذي يُمارسه العديد من الألوان. فبالنسبة إلى كاندينسكي مثلاً، إنّ اللون الأصفر منحرِف المركز، يتقدّم، ويميل إلى الأعلى، باختصار، إنّه لونٌ نشيط، فيما اللون الأزرق مُتراكزٌ، يتراجع، ويميل نحو الأسفل، باختصار إنّه مُستسلِمٌ. إلاّ أنّ هذه الاعتبارات، وتلك التي ترافقها حول الأحمر، والأخضر، والأسود، والأبيض، هي صادرةٌ بشكلٍ أساسي عن كتاب



Traité des couleurs لـ غوتـه (Goethe) (1810). ولكن في هذا الكتاب، قام الكاتب بتجميع مُلاحظات، دقيقة جداً في بعض الأحيان، وكذلك مشاعر شخصيّة حول التأثير النفسي التي تُمارسها الألوان. وفي بعض الأحيان، تناول مُجدّداً، وبكُلّ بساطة، الأفكار الأكثر شيوعاً حول المعاني التضمينية المُرتبطة بالألوان. فقول إنّ اللون الأصفر "يُثير مشاعر حيّة وموحية"، والأزرق، مشاعر "من القلق، والحنان، والحنين"، ليس مُستحيل الفهم، وليس تجريدياً، إلاّ أنّه مُبهم وغير قائم على أساسٍ صحيح. واللافت في الأمر، أنّ خطاب كاندينسكي، كما خطاب غوته، يُشكّل تجميعاً للاستعارات الطبيعية ("حرارة" الأحمر، و"برودة" الأزرق)، والموسيقية، والرمزية. . . إلخ، وليست هذه المُدوّنة التقليدية، التي تُعلَّم كما هي في المدارس الفنية، خاليةً من القيم، بخلاف القيمة التقليدية، ولكن لا يُمكنها أن تقوم مقام نظريّة تأثير اللون، التي لم يتمّ وضعها لتاريخه، على أسس علمية (مُتعلّقة بعلم الطبيعة النفسية).

2 ـ الحجم. كما سبق أن رأينا ذلك في سياقٍ سابق، ولطالما كانت الصور تتمتّع بأحجام مُتفاوتة جداً، تتراوح بين الصغير جداً إلى الكبير جداً (ص 196). إلاّ أنّ هذه الاختيارات التي تُحدّدها في أغلب الأحيان، اعتبارات مُرتبطة بالتقنية، والمادة، كانت ترتبط بجزءٍ منها برغبة في خَلق تأثير مُعيّن (عبارة). فقد احتلَّ التصوير الجداري والفسيفساء جدراناً بأسرها، تجذب مُشاهديها. وحتّى بعد اختراع اللوحة المُتحرّكة والمُحاطة بإطار، التي كانت تميل إلى إنتاج أعمال بأحجام متواضعة أكثر، كُنّا نجد لوحات بأحجام كبيرة، غالباً ما تَمّ تصميمها لغايات تذكارية أو طقسية (الجزء الموجود فوق المذبح، مثلاً). وفي القرنين التاسع عشر والعشرين، كان هناك العديد من اللوحات ذات الأحجام الصغيرة ما أتاح تعليقها عند الأفراد، إلاّ أنّ



ذلك لم يحُل دون إنتاج اللوحات الكبيرة جداً، التي يُمكن أن تصل إلى خمسة أمتار من الارتفاع، من كوربي إلى جوليان شنابيل مثلاً - والتي تهدف هي أيضاً إلى التأثير بالمُشاهد مُباشرةً. وحتّى في الأعمال ذات الحجم المُتواضع أكثر، يُمكن أن يكون التفاوت بين حجم الصورة والشخص مُعبّراً، كما في البورتريهات الضخمة لتشوك كلوز (Chuck Close) (في ثمانينيّات القرن العشرين)، والتي تُكبِّر على أكثر من مترين صوراً فوتوغرافية للهوية. وبشكلٍ مُعاكس، فسيكون لأي بطلٍ يتمّ رسمه على مساحة صغيرة جداً، نكهةً مُختلفة؛ فقد كان الرسّام ميسّونيي (Meissonnier) يشتهر، ومن بين أمور أخرى، في رسم أشخاص، أبطال في بعض الأحيان، وذلك في صور صغيرة جداً، فكانت لوحة Napoléon et son état-major (1868) على سناد بحجم 17 سم على 18سم؛ وبالنسبة إلى معاصريه، وخصوصاً روسكين الذي مدحه كثيراً، تقوم القيمة التعبيرية في هذه النتاجات، في العمل التدقيقي على التفاصيل (التي تشتهر في إمكانية إنتاجها ورؤيتها عبر المُكبِّر).

ومن الأمثلة التي باتت شائعةً حول التعبير عن حجم الصورة هو السَّطح السينماتوغرافي القريب. وسُرعان ما تَمّ الاعتراف به كإحدى وسائل نجاح السينما في بحثها عن التعبيرية (ص 129). وقد شكّل الوجه البشري أوّل غرضٍ مُفضَّل عنده؛ وذلك، في أغلب الأحيان، لتصوير وجوه، وزيادة نزعتها الإيمائية في لحظةٍ دراماتيكية بشكلٍ خاص، تستعملها السينما البدائية. ومنذ عشرينيات القرن العشرين، تُحاول سينما الفن الأوروبي توسيعه ليشمل التصوير التعبيري؛ وعندما يتكلَّم بالازس (1930) عن "الهيئة"، فهو يقوم بذلك، وهو يُفكِّرُ في مشهدٍ ما، في طبيعةٍ ميتة، في صورة غَرَضٍ مأخوذة عن سَطح قريب، أكثر منه في وجهٍ ما؛ أمّا بالنسبة إلى إبشتاين (1921)،



فهو يُقرِّب في دفاعه عن السطح القريب، الدموع، والهاتف، وتعبير الفم، وتعبير ساعةٍ بشكل سوار. ويبتكر أيضاً فيلم Jeanne d'Arc لـ درايير، الذي يُمجّد السَّطح القريب، أسلوباً جديداً، يقترن بإزالة التأطير. كما قَلَّ وجوده المُتكرّر بعد وصول المُتكلِّم، إلاّ أنّه عاد للظهور عند بعض المُخرجين السينمائيّين الحريصين على التعبيرية، مثل ويلليس (مُنذ بداية فيلمه الأوّل، Citizen Kane، نرى فماً يلفظ في سطحٍ قريبٍ جداً اللفظة الشهيرة: «Rosebud») أو ليون (Léone)، الذي يستعمل خلال أفلام الويسترن على طريقة السينماسكوب، الخصائص الحادّة المُرتبطة بالإطار. وهكذا، وفي غضون خمسين عاماً، اتّخذت العلاقة "نفسها" بين الإطار والغرض المُحاط بالإطار، عدداً لا بأس به من القيم، يُعادل حوالى نصف الدزّينة، ومن دون أن تخسر قيمتها التعبيرية.

3 ـ الشكل. يُمكننا أن نقول الشيء نفسه تقريباً عن التعبيرية الخاصة ببعض الأشكال، كما عن تلك المُتعلّقة باللون: فالفهرس واسعٌ، والنظرية غير منطقية. إنّ ما يُقدّمه كلي وكاندينسكي من شروحات حول الخَطّ ومُغامراته، مُذهلة، إلاّ أنّها خيالية (خَطٌّ يتسكّع، يستعجل، يختَلّ توازنه. . . إلخ،). ويبقى التطبيق الذي أظهر بشكلٍ تنافسي، أنّ الأشكال، الأوّلية أو المُركّبة، كانت تُعتبر عناصر مُعبِّرة مُهمّة. وفي ما يتعلّق بالسينما، فقد أراد إيزنشتاين، نبع الأفكار الذي لا ينضب، أن يشمل التبايُنات الخطيّة بعدد العناصر التي تُحدِّد العلاقات بين الأسطح المُتتالية، في إحدى نظريّاته الأولى عن التوليف - إلاّ أنّ فنّ الرَّسم هو من يملك اللائحة الأكثر شمولاً، من الأشكال الهندسية التي رسمها فيينينغير (Feininger)، أو كوبكا (Kupka)، وصولاً إلى صونيا ديلوناي (Sonia Delaunay) أو فازارلي (Vasarely)، من سيلانات سام فرانسيس إلى تقطيرات بولّوك، من



شطبات هارتونغ (Hartung) إلى الرسومات "المتوحِّشة" لأندريه ماسون، من التلطيخية إلى الفن غير الرَّسمي. . . إلخ.

وبالنتيجة، ليس من المُمكن أن نُعطي تصنيفاً نموذجيّاً عن الأشكال في الصورة وعن علاقتها مع التعبير، ولكن يُمكننا مُلاحَظة أنّه يُمكن فهم تعبيرية شكلٍ ما بطريقتين مُختلفتين جداً. في المفهوم الأوّل، يُنسَب التعبير إلى مزايا جوهرية مُتعلّقة بالشكل. وهذا ما يجعلنا نقول إنّ المُثَلَّث أكثر عدوانيةً أو ديناميةً من الدائرة (وهي فكرة مُعترف بها عالمياً تقريباً)، وأنّ الخَطّ المُنعطِف أكثر سلاسةً من الخطّ المُتعرِّج. . . إلخ. باختصار، قد تكون ثمّة علاقة شبه فورية، ورُبّما طبيعية، بين بعض الخطوط الشكلية- وبعض التضمينات (ولا شكّ في أنّ نظرية الشكل [ص 46]، قد تُشكّل، حول هذه النّقطة بالذات، إطار تفكير مُلائم). ولكن من جهة أخرى، إنّ الشكل، وخصوصاً الشكل التصويري أو المرسوم، مُعبِّرٌ لأنّه يترجم أثر حركةٍ ما، الذي قد يُحافظ منه على الشحنة الدينامية: فقد يكون الخَطّ المُتعرِّج نفسه مرسوماً بشكلٍ تدقيقي (بريشة كاندينسكي)، أو، بعكس ذلك، أن يُرمى به بغضبٍ شديد على اللوحة (ماسون)، ولا شكّ في أنّ تعبيريّته النسبية سوف يتمّ تحويلها بواسطة القوّة الخيالية الموجودة في الحركة.

4 ـ مادّة الصورة. من المُمكن أيضاً أنّ يتمّ العمل على مساحة صورة ما من خلال سماكتها؛ فقد تُصبح تعبيرية من خلال إبراز الكميّة، والمتانة، والماديّة لما يوضع عليها. ولا تخلو الأمثلة عن ذلك في فنّ الرَّسم منذ القرن الماضي، من طبقات الصّباغ، والمعجون الذي بالكاد خَرَج من الأنبوب، والذي تُشكّله لمسة الرّسام. وقد تَمَّ تنويع هذه الفكرة إلى ما لا نهاية، مع استعمال كُلّ أنواع المواد التي لا تخطُرُ في البال نوعاً ما: من رمال، وتُراب، وأجزاء من أغراض مُعيّنة



(أطباق شنابيل، ولكن أيضاً في العشريّة الأولى من القرن العشرين، الجرائد، أو تقشيش المقاعد في الأعمال التكعيبية). والصّلة بين الوجود الحسّي للمادّة من جهة، والتعبير من جهة أخرى، قوية لدرجة أنّها حثَّت بعض الفنّانين الذين يعملون على الصورة الفوتوغرافية، إلى محاولة إيجاد تقنيّة مُعادِلة. وهذه هي حالة المُصوّرة الفوتوغرافية ساره مون (Sarah Moon) مثلاً، التي تخصَّصت في الصور التي توحي عند رؤيتها بوجود "عجينةٍ" بصرية (خيالية بالتأكيد)، أو المُخرج السينمائي باتريك بوكانوفسكي (Patrick Bokanowski)، الذي ضاعف وسائل "التجسيد" (الوهمية) في صوره؛ فينطبق هذا الأمر في أفلامه في سبعينيّات القرن العشرين، على بناء الديكورات المُجرّدة من المناظير، والتي تعتمد توسُّط موادّ مُختلفة، وشفّافة نوعاً ما، أمام العدسية، كما تحمل أثراً واضحاً عن التلاعُب فيها. إلاّ أنّ فكرة "مادّة" الصورة - وكذلك الشعور بها - لا تستوجب بالضرورة هذا النوع من التلاعُب، وثمّة العديد من الطُّرق، بالنسبة إلى الصورة حتّى الفوتوغرافية منها، لنقل شعور بالمادة (Aumont, 2009).

ومن الأفكار المُشابهة، ما سمّاه ديلوز (1983)، "المساحات العادية": المساحات المفصولة، والمُفرَغة، التي تُشكِّل مرتعاً للضوء، والظلّ، والألوان، والتي هي بالجوهر مساحات اللوحة، والشاشة، والصورة، تلك المساحة التشكيلية، حيث يكون المُشاهد مفصولاً عنها بشكلٍ أساسي. وما يستبقيه الفيلسوف من ذلك - والذي يلتقي مع "منطقِ الإحساس" (1981) الذي سبق أن تبيّنه عند فرانسيس بيكون (ص 76) - هو أهميّة عناصر الصورة، ورُسوخ بنيتها التعبيرية، قبل تشكيلها (عندما تبقى عاديّة، وغير مُحدَّدة). وفي إطار نموذجية الصورة - الحركة التي يسعى لتشكيلها، تنتمي هذه الأسطُح أو اللحظات من الأفلام، إلى "الصورة - العاطفة"، حيث أصبحت التعبيرية، بنظره، طاغيةً، وغالبةً، وحصريّةً.





باتريك بوكانوفسكي، **La femme qui se poudre** (1972).

الأسلوب

إذا كانت قائمة العناصر المُعبِّرة غير طويلة، لكنّنا نرى أنّ هيئاتها المُمكنة غير محدودة العدد تقريباً، وأنّنا بعيدون عن مُقاربة منطقية عن التعبير انطلاقاً من عناصره، فهذا يعني أنّ التعبير ليس مُطلقاً أبداً، ولكنّه منسوبٌ دوماً إلى مجموعة من الاتّفاقات، تُحدِّد ما يُمكن قبوله، أو بعكس ذلك، ما يخرج عن الطبيعة. وهذه المسألة تحديداً يُغطّيها، مفهوم الأسلوب، بطريقة مُعقّدة.

ونقول إنّ الأسلوب مُعقّد، لأنّه ثمّة تحديدان عنه على الأقلّ:

- تحديدٌ مُرتبط بالفرد: "الأسلوب هو الشخص"؛ وفي هذا الاتّجاه مثلاً، يفهمه بارت (1953)، الذي يقابل المُستوى الفردي للأسلوب بالمستوى الذي يُسمّيه الكتابة؛ وفي هذا الاتّجاه أيضاً تفهمه اللُّغة الشائعة[1]؛

(1) في لُغة طُلابيّ عام 2010 إنّ مُصطلح «stylé» (صاحب أسلوب) (إلى جانب «cool» أي مُمتاز)، هو من حَلّ مكان الكلمات المُماتة مثل «chic» (أنيق)، «chouette» (جميل)، «bath» (جميل جداً)، «super» (رائع)، إلى جانب كلمات "جنونية" أخرى من الأجيال السابقة.



- تحديد مُرتبط بالجماعة: الأسلوب هو بالتالي، ما يصف فترةً مُعيّنة، أو مدرسةً معيّنة، كالأسلوب الباروكي، أو أسلوب لويس السادس عشر، أو أسلوب آنغر.

وهذان التحديدان ليسا مُتعارضين تماماً: فالأسلوب الفردي ينمّ عن اختيارٍ شخصي، إلاّ أنه يأخذ في الاعتبار الأسلوب السائد عند مجموعةٍ ما أو حقبةٍ ما، سواء لدحضه أو لتحويله. كما يُمكن لأسلوبٍ يتعلّق بحقبةٍ ما، أن يُستعمل مُجدّداً في حقبةٍ لاحقة، فيُصبح الأداة الأسلوبية الأصليّة لمجموعة مُعيّنة أو فنّان مُعيّن: وهكذا فقد كان الأسلوب القوطي مثلاً، موضع الكثير من التخصيصات في القرن التاسع عشر، فأدّى إلى نشوء أساليب جديدة مُرتبطة بالحقبة نفسها (كما الحركة "ما قبل الرافاييلية"). وكذلك، في القرن العشرين، طالب فنّانون مُختلفون، مثل كلي، ودوبوفي (Dubuffet)، وكيث هارينغ (Keith Haring) أو جان - ميشال باسكيا (Jean-Michel Basquiat) بأسلوبٍ أكثر غموضاً، أسلوب رُسومات الأطفال؛ ولكن إن كان أسلوب الواحد أو الآخر يُحدّد وإلى درجةٍ مُعيّنة بأنّه "طفولي"، فلا ينطبق الأمر نفسه إن تعلمنا في مدرسة باوهاوس (Bauhaus)، أو أسّسنا الفن الخام أو مارَسنا الوسم (tagging).

مهما يكُن التحديد الذي نعتمده، يبقى الأسلوب مُحدّداً بعددٍ مُعيّن من الخيارات، التي لا تتعلّق فحسب بالمادّة أو بالشكل، ولكن أيضاً بعناصر التصوير، وحتّى العناصر الإخراجية. وهذه إحدى الأسباب التي تُعرقِل تحديد الأسلوب: فهو يطال العمل بكُلّيته. أمّا بالنسبة إلى قُدرته على التعبير، فهي ترتبط بمبدأ بسيط: تزيد تعبيرية الأسلوب، عندما يكون جديداً أكثر. وينطبق هذا الأمر على الأساليب الفردية، ويُشكّل البحث عن التميُّز في الأحاسيس الجديدة، جُزءاً من



الأهداف المُعترف بها في الفن منذ القرن التاسع عشر على الأقل. وقد ينطبق هذا الأمر أكثر على الأساليب الجماعية، التي لا يتمّ تحديدها إلاّ مُقابل تلك التي سبقتها: الكلاسيكية الجديدة كَردّة فعلٍ إزاء الأسلوب المحاري، والرومانسية كَرَدّة فعلٍ إزاء الكلاسيكية الجديدة... إلخ. وقد تتناول الأمثلة في هذا السياق، مُجدّداً، الأمثلة في العناوين السابقة، لأنّ الأسلوب يُحَدَّد أيضاً مُقارنةً مع مُعالجة موادّ مُعيّنة، ومع ذوقٍ تجاه بعض الأشكال أو الألوان... إلخ.

ونذكُرُ الضوء على سبيل الأمثلة التي تدُلُّ على ذلك. فقد تغيّر تصويره بشكلٍ كبير، منذ الألوان الموحَّدة، أو الأشعّة الذهبية (ذات الأصل الإلهي) في فن الرّسم الإيطالي، في الحقبة التي تتراوح بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وصولاً إلى مُحاولات المُستقبليّين، في مطلع القرن العشرين، لتمثيل الضوء الكهربائي، مروراً بكُلّ البدائل الواقعية نوعاً ما والتي توالت من القرن الخامس عشر إلى القرن التاسع عشر. وبالإضافة إلى أنّ هذه التصويرات تُترجم أفكاراً مُختلفة جداً حول طبيعة الضوء (تأثير إلهي، مكانٌ طبيعي، ظاهرة فيزيائية تستعمل العديد من الموادّ في حالاتها الدقيقة)، نجد في كُلّ حقبة العديد من التغيُّرات الكبيرة في العملية الإخراجية المُرتبطة بالضوء - من رسّامي الجلاء والعتمة مثل كارافاج ورامبرانت، حيث يُشير الضوء بقوّة إلى المناطق المُعبّرة، وصولاً إلى الرّسامين الأضوائيّين (luministes)، من فيلاسكيز إلى فيرمير (Vermeer)، حيث يُغرِق الضوء الأغراض ويربطها الواحد بالآخر. وفي كُلّ مرحلة من هذا التاريخ، يجلب أسلوب الضوء معه انطباعاً عاماً، وإن كانت فُتحات العتمة التي جعلها الضوء عند رامبرانت، مُعبّرةً من الناحية الدرامية، فمشاهد كونستابل (Constable) المُلبّدة بالغيوم مُعبرّة أيضاً من الناحية الجويّة.



كما حَظيت الصورة الفوتوغرافية، والسينما، وحتّى الفيديو، هي أيضاً، بأساليب الضوء الخاصة بها. وهذا الأمر بديهي بشكلٍ فريد في صناعة الأفلام السينمائية، حيث يُعهَد بالإضاءة إلى أخصّائي، مُدير الإضاءة (الذي يحظى بأفضل أنواع الدَّخل، والذي **يُعتبر من التقنيّين الأكثر نفوذاً) - وحيث يتمّ تصنيعها لتفي بحاجات القضيّة.** وفي السينما، وفي فنّ الرَّسم أكثر، يدير أسلوب الضوء تعبيرية الصورة، لأنّ الأمر يتعلَّق بصورةٍ ـ ضوء، بصورةٍ لا يكون فيها الضوء مُمثّلاً فحسب، بل موجود (Revault d'Allonnes, 1991; Aumont, 2010). كما كانت أساليب الضوء السينماتوغرافي متنوّعة في اتّجاهَي كلمة «style» (أسلوب). فقد كان لبعض مديري الإضاءة والمُخرجين، الأسلوب الخاص بهم، أمّا الآخرون، فقد تباهوا في أنّهم لا يملكون أي واحد. وتتمتّع الميلودرامات الصامتة لـ دوميل (DeMille)، التي تمّ تصويرها جميعها مع مُدير الإضاءة ألفين ويشكوف (Alvin Wychkoff)، بأسلوبٍ يقوم على الجلاء والعتمة، صدم كثيراً أول المُشاهدين. إلاّ أنّ كُلّ أفلام السينما الألمانية التي تعود إلى عشرينيّات القرن العشرين مطبوعةٌ بالذوق نفسه الذي يؤثر التبايُنات القويّة جداً بين الأسود والأبيض، وهذه المرّة لم يعُد الأسلوب فردياً بعد الآن، بل أسلوب حقبةٍ مُعيّنة. وبشكلٍ مُعاكس، نجد وخلال فترة كاملة في أعمال روسيليني (Rossellini)، استعمالاً للأضواء الأكثر "بياضاً" (بالمعنيين: الفاتحة وغير المُعبّرة)؛ هكذا أوجد الرسّام لنفسه، وبمعاونة مُدير الإضاءة توليو سيرافين (Tullio Serafin) أسلوباً مُثيراً، اعتُبر في بعض الأحيان، (وعن غير صواب)، علامة لعدم الكفاءة.

التشويه: التأثير

ما يصُحُّ في الأسلوب، يصُحُّ في التعبير بشكلٍ عام: فالعمل



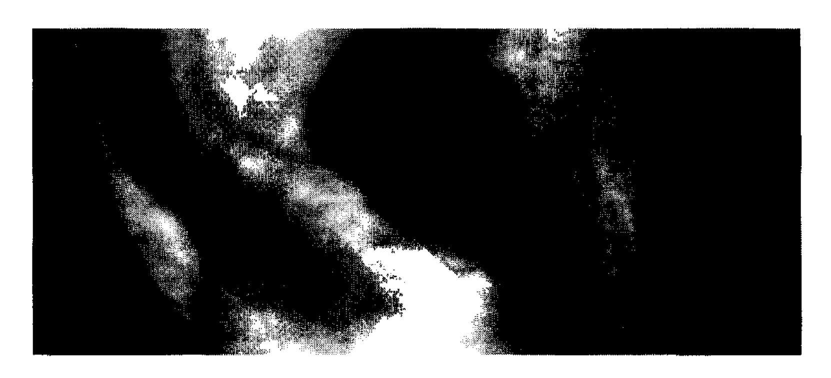
التعبيري هو الذي يُثير الدَّهشة لأنّه لا يُشبه شيئاً معروفاً، ولأنّه يبتكر بشكلٍ مرئي. ولطالما تدخَّل إبداع الشكل في الفنون، وذلك في إطارٍ أسلوبي سبق أن انشقّ عنه. ونتبيّن هنا إحدى سمات تاريخ فنّ الرَّسم التي بتنا اليوم مُعتادين عليها أكثر من غيرها، كما نعرِف الفضائح التي سبّبتها في وقتها الإيحائية، أو التوحُشيّة، أو التكعيبية، لأنّها خرقت العادات الأسلوبية الراسخة جداً. ولكن لوحة مونيه (Monet), Impression, soleil levant التي يعود الفضل في اسمها إلى الحركة الإيحائية، تمّ وضعها كلوحة تعبيرية بشكلٍ خاص، لما قدّمته من حَلٍّ جديدٍ جذرياً بالنسبة إلى تمثيل الضوء عند الفجر، بالتشديد بشكلٍ بارز على انتشاره في الجوّ. وكذلك، كان من المُفترض أن تُعبِّر التحلُّلات التكعيبية الأولى أكثر، نوعاً من "الشيئية" في أشكالها. . . إلخ، وما يظهر هو بالتالي الصلة القائمة بشكلٍ شبه دائم، بين التجديد والتشويه. وغالباً ما يكون العمل التعبيري ذلك الذي يُفاجئنا بنداوة عمله الشكلي، على حساب ما يبدو تشويهاً، أي كفارقٍ مُهمّ نوعاً ما بالنسبة إلى معيار شكلي.

ويُمكن أن نُعطي تحديداً أقلّ نسبيةً عن التشويه، ونُلاحظ أنّ بعض الأساليب تُشوّه الصور بطريقة منهجية بالنسبة إلى مَردود قريب من ميزات الإدراك. وتُصبح هذه التشوُّهات مُثيرةً للاهتمام عندما تكون منهجية، هذه هي حال الأساليب التصويرية ذات الاصطلاحات الصارمة، ولكّنها بعيدةٌ كثيراً عن كُلّ شكلٍ من أشكال الواقعية. هذه هي مثلاً حال أسلوب التمثيل "الجانبي" الخاص بهنود أميركا الشمالية (Levi-Strauss, 1979)، أو التبسيطات الخطيّة الكبيرة التي نُصادفها في بعض الصور الأفريقية، والتي يُمكن أن ننسبها إلى بنى خيالية مُهمّة. وهذا هو طَرح ديريغوسكي (1980)، الذي يعتبر أنّ هذه التشوُّهات المُعبِّرة تخرق الموضوعية البصرية كي تشمل في



التمثيلات، تفسيراً عن المرئي: فالأساليب المُشوّهة هي دوماً أساليب ترسيمية (ص 84، ص 170).

ومن جهةٍ أخرى، نجد دوماً في أساس ما نشعر به بشكلٍ عام على أنّه تشويه، نوعاً من التضخُّم الموضعي، حول هذا الشكلَ في الصورة أو ذلك، وهو تأثيرٌ يضيف على الصورة طابعاً تعبيرياً. إنّ الإيحائية تُشوّه الواقع البصري، كما كان يُدركه الرَّسام الرَّسام الأكاديمي، لأنّه يفرط في استعمال تأثيرات الضوء، والتقنية التوحُّشية، كونه يُبالغ في تأثيرات اللون، كما أنّه سُرعان ما تزداد الواحدة والأخرى، تعبيريةً. وفي حوالى العقد الأوّل من القرن العشرين تقريباً، نَقَل مفهوم "الفنّ الزُّنجي" تماثيل الطين النَضج من صُنع قبيلة أشانتي (Ashanti)، أو أقنعةً من صنع قبيلة باولي (Baoulé)، من مكانة التميمة البدائية إلى مكانة العمل المُعبّر كثيراً، لأنّ الواحد والآخر، وبحسب صيغ مُرمّزة كثيراً، يُزيد تأثيرات الهيئة. وكانت تُشكِّل تأثيرات التوليف المُضخَّم، التي بالغت في استعمالها أحياناً السينما الصامتة، تشويهاً خطراً للواقع التوثيقي، إلاّ أنّها شكّلت، لفترة مُعيّنة، مصدراً مُعبّراً لا ينضب... إلخ،



قد يكون التصوير عن مسافة قريبة جداً كافياً لتشويه الواقع، وبالتالي لجعله غريباً ومُعبّراً (تاركوفسكي، Solaris، 1972).



وبالتالي قد يعود مَصدر التعبيرية إلى التشويه. ولكن هذا الفحص السريع لمفهوم التشويه يلفت الانتباه مرّةً أخرى، إلى أنّ للتعبيرية وجهين:

ـ وجهٌ تاريخي مُرتبطٌ بحياة الأساليب، وتلاشيها، وتواليها من خلال عمليّات تنقُّل، وإبراز، والتحوّلات المُتتالية (ومن خلال التشوّه، ولكن النسبي)؛

ـ وجهٌ غير تاريخي، لأنّه يبدو أنّ بعض العناصر، والتبايُنات، والقيم، تُحافظ على قُدرتها التعبيرية من خلال كُلّ عمليّات إدراجها عبر التاريخ: هكذا يُمكن أن نُفكِّر أنّه لا يُمكن للزاوية الحادة أن تؤثِّر أبداً في الأحمر الصارخ كما اللون الرمادي الباهت.

3. التمثيل، التقديم

1.3 ما هو التمثيل؟

على الرغم من الطابع البلاغي الذي تتمتّع به هذه المسألة، فهي مُهمّة ولا يُمكن الاستغناء عنها. إنّ مفهوم التمثيل، والكلمة في حدّ ذاتها، مشحونان بطبقات من المضامين التي وضعها التاريخ، ممّا يُصعِّب عملية نَسب معنى واحد لهما لا غير. فبين التمثيل المسرحي، ومُمثِّلي الشعب في الجمعيّة العامّة، وتمثيل الصورة الفوتوغرافية وتمثيل الصورة التصويرية، ثمّة فوارق كبيرة من حيث الوضع، والهدفيّة. ولكن من بين استعمالات هذه الكلمة كافّة، يُمكن أن نُبقي على النقطة المُشتركة التالية: إنّ التمثيل عمليةٌ نؤسّس فيها مُمثّلاً ما، الذي، وفي سياقٍ مُحدَّد، يقوم مقام ما يُمثّله؛ فالمُمثّل الذي يؤدّي دور هاملت (Hamlet) يقوم مقام ذلك الأمير الخيالي من الدنمارك؛ ولكن ذلك لا يعني أنّه هذه الشخصيّة، بل إنّه وخلال بضع ساعات



يُمضيها في مكانٍ مُخصَّصٍ لذلك بشكلٍ ظاهر، ومن خلال طريقةٍ مُتَّفق عليها، يجعلنا نرى ونفهم بالصوت، والجسم، والحركات، والكلمات، عدداً مُعيّناً من الأعمال والمزاجات المنسوبة إليه. ويُمكن مُقارنة هذا التمثيل بذلك الذي نصوّره لأنفسنا في "أذهاننا" عن هاملت، إنْ رَبطنا المسرحية الأساسية بفيلم لورانس أوليفييه (Laurence Olivier) أو كارميلو بيني (Carmelo Bene)، أو بلوحة تُصوِّر هاملت في المدافن. وفي كُلّ الأحوال، سنكون على يقين أنّنا أمام علاقة بين إشارات حقيقية نُدركها بأنفسنا، وكيانٍ غير موجود إلاّ فكريّاً، وهو كيان تمّ بناؤه.

وغالباً ما نميل إلى الخَلط بين مفهوم التمثيل هذا، ومفهوم التماثُل المُرتبط به. ولطالما كانت الصور التي يُنتجها الإنسان تماثُليةً نوعاً ما (ص 175)، منذ الرسومات الجدارية، التي ينمّ بعضها عن قُدرة تقليدٍ مُدهشة. وقد اعتدنا، مُنذ اختراع التصوير الفوتوغرافي، على درجة عالية من التشابه بين صورةٍ ما ومشهدٍ عن العالم، وخصوصاً على فكرة ضمنية من التشابه الأوتوماتيكي، التي لا تفترض مبدئياً، أيّ قرار فردي مُعيّن (ونتبيّن ذلك، في النصف الثاني من القرن العشرين، مع ظهور كاميرات المُراقبة، والأفكار المُرتبطة بالموضوعية والتحديد فوق البشري - أو غير البشري [Levin, 2002]. وفي الوقت عينه، نُدرك جيداً أنّ التمثيل التماثُلي هو أيضاً نتاج بشري، وغالباً ما يُذكّرنا بذلك الفن منذ نوع الـ pop (الشعبي).

وهكذا، رسَم الفنّان الأميركي ج. س. ج. بوغز (J.S.G. Boggs) صوراً (غير مُتقنة، على جهةٍ واحدة) عن نقودٍ ورقية، وباعها مُقابل قيمتها من المال، أو السِّلع؛ ثُمّ عرضها كُلّها (بشكل آثار)؛ هكذا، وبعدما تمّت مُلاحقته عام 1986 في لندن بتُهمة التزوير، بُرّئ بعد أن أظهر وكلاؤه أنّه لا يُمكن مَزج نتاجاته مع الأوراق النقدية الحقيقة،



وشهد بعض الشهود أنّه لا يُمكن مُعاملة رَسم غَرَضٍ ما، مثل الغرض نفسه (Jones, 1990)، وهذا ما أدهش نيلسون غودمان (Nelson Goodman).

إنّ الفكرة المحورية وراء التمثيل، وتأسيس البديل، تفترض جُزءاً كبيراً من العشوائية والاتّفاق. ومَثَل المسرح واضحٌ جداً في هذا المِضمار، لأنّ الأشكال المسرحية تُلائم سياقاً ثقافياً مُعيّناً، ولا يكون لها أيّ معنى ولا مَغزى خارج إطاره. ولكن الأمر نفسه ينطبق على الصورة التمثيلية، التماثُلية أو الأقلّ تماثُلية، وقد أقَرَّ مُعظم منظّري الصورة ومؤرّخيها في القرن العشرين أنّ كُلّ طُرق التمثيل، هي في الجوهر، تعسُّفية بالدرجة نفسها: فتمثيل مشهدٍ ما ليست أكثر أو أقلّ اتّفاقيةً في رَسمٍ صيني تقليدي، وفي رسم مصري يعود إلى الحقبة الفرعونية، وفي لوحةٍ هولندية من القرن السابع عشر، وفي صورة فوتوغرافية لأنسيل أدامز (Ansel Adams)... إلخ - والفرق الذي نُقيمه بين مُختلف هذه التمثيلات، باعتبار أنّ البعض منها أكثر تلاؤماً من البعض الآخر، عارِضٌ كُليّاً بالنسبة إلى تاريخنا وثقافتنا.

ومن إحدى الطروحات الأكثر تشدُّداً حول هذه النسبية طرح غودمان (1968 ـ 76)، التي تقول أنّ كُلّ شيء (مثلاً مُجرَّد أي صورة) يصلح أن يُمثّل مُطلق أيّ مُشار إليه، شرط أن نُقرّر ذلك. كما أنّ مسألة التشابُه بين الغرض وما يُمثّله، مسألة استطرادية تماماً، فما من شيء يفرض في المبدأ أن يتدخَّل في مثل هذا القرار. ويعتبر غودمان أنّ مسألة التمثيل نفسها ليست جوهرية، وأنّ الأمر في هذا السياق، لا يتعلّق سوى بمشكلة ثانوية ضمن مُشكلة أوسع، وأساسية أكثر، وهي التعيين (ص 177). ومن عيوب هذا الموقف المنطقي من الناحية النظرية، أنّه يُهمل كثيراً المُعطيات الإدراكية (فالتشابُه واقعة، وليس قراراً بحتاً)، ومن سيّئاته أنّه يُحيل مهمّة فهم الظواهر الحقيقة



للتمثيل، إلى التاريخ، بشكلٍ حصري. إلاّ أنّ المؤرّخ لا يملك، بشكلٍ عام، كُلّ المفاتيح التي تتيح له فهم اختيار تمثيلي مُعيّن (هذا الأسلوب تحديداً، وهذه الثورة الشكلية. . . إلخ) وغالباً ما يميل إلى تطبيق أفكارٍ ونظريات عامة، على هذا المجال، كما لاحظنا ذلك جيداً في الحلقات المُستوحاة من الماركسية، والتي تعتبر أن تاريخ فنّ الرسم، تُحدِّده بشكلٍ كامل، البنية التحتية الاجتماعية - الاقتصادية، وذلك من هوسير (Hauser) (1938) إلى كومولي (1971 ـ 2) الذي يعتبر أنّه يُمكن تفسير تطوّر اللغة الفوتوغرافية في النهاية، فقط من خلال الاعتبارات الأيديولوجية العامة، بما أنّ الأساليب السينماتوغرافية تتحدّد فقط من خلال الطلب الاجتماعي.

كما اقترحت السيميائية نُسخاً مُتباينة أكثر، في ستينيّات وسبعينيات القرن العشرين، وبذلت جهوداً حثيثة كي تفصل مفهوم الصورة عن مفهوم التشابُه. كما أظهر ميتز (1970) بقوّة أنّ التماثُل ليس عملية تحدث بكُلّ شيء أو لا شيء، وأنّه بالعكس ثمّة درجات من التماثُل: فالصورة تستعمل التماثُل، ولكن ليس وحده، ومن جهة أخرى، يُستعمل التماثُل فيها في أغلب الأحيان، لنقل رسالة، ليس فيها أي عنصر تماثُلي ولا حتى بصري (الرسالة الإعلانية، والدينية، والسردية. . . إلخ). وسبق لبارت (1964) أن اقترح هذه الفكرة الثانية من خلال تحليل صورة فوتوغرافية إعلانية لماركة معجّنات: ذلك أنّه ما من صورة تعيينية بشكلٍ مَحض، يُمكن أن تُمثّل ببراءة حقيقةً بريئة؛ بل على العكس، تنقل كُلّ صورة العديد من التضمينات، التي تتعلّق بلُعبة بعض الرموز، التي يُحدّدها المُجتمع. ويذهب ميتز أبعد من ذلك: بالنسبة إليه، هذا التماثل نفسه مُرمّزٌ، وهو بالتالي مُحدَّدٌ من الألف إلى الياء، من الناحية الثقافية. وبدفعٍ من حركة فكره، يذهب إلى حَدّ تبيّن خصائص النظام البصري كرموز، وهذا مُبالغ به



لا شَكّ، لأنّ الترميز في البصر ليس من طبيعة الترميز نفسها، والمُرتبط بتضمينات الصورة. وكان يُقصَد بذلك خصوصاً، التشديد على أنّ كُلّ صورة، ومهما كانت تماثُلية، تُستعمل وتُفهم وفق اتّفاقات اجتماعية ترتكز في النهاية، على وجود اللُّغة (مُسلَّمة أساسية في السيميائية - اللغوية).

وبشكلٍ مُعاكس، ثمّة العديد من المنظّرين الآخرين الذين أصرّوا على فكرة أنّ بعض تقنيّات التمثيل أكثر "طبيعيةً" من غيرها، وخصوصاً في ما يتعلق بالصور. وتقوم مجموعة الأدلّة التي تَمّ توسيعها في أغلب الأحيان، على التشديد على أنّ ثمّة اتّفاقات يتعلّمها بسهولة جداً كُلّ فردٍ بشري، وهي حتّى لا تحتاج حقّاً أن تُعلَّم (ص 42، ص 168 والصفحة التالية). والمسألة التي لا شكّ في أنّه غالباً ما تمّت مُعالجتها في هذا الاتّجاه، هي مسألة المنظور (ص 214). وعندما يُلاحظ غومبريش أنّ المنظور الاصطناعي ينقل عدداً كبيراً من خصائص المنظور الطبيعي، يستنتج أنّ الأمر يتعلّق في هذا السياق بطريقة تمثيل اتّفاقية لا شَكّ فيها (غومبريش "نسبي" كثيراً من حيث الأسلوب)، وهو مُبرَّر أكثر في استعماله، مُقارنةً مع اتّفاقات أخرى. ولكن يُمكننا أن نقول الشيء نفسه مثلاً، عن الحروف البصرية (ص 13، ص 45)، وعن تغطية غرض بآخر ("مفعول الشاشة"، ص 122)، وعن اللون (لا يُمكن أن نُمثّل حقّاً الأحمر بالأزرق)، أو عن المُدّة التي يُسجّلها الفيلم كما هي.

ومرّة أخرى، ازدادت هذه المسألة حدّةً بشكل لافت مع اختراع التقنيات المُماثلة الأوتوماتيكية، وخصوصاً الصورة والسينما. إن بارت، الذي كان في عام 1964، كلان يفتح بعناية إعلان معجّنات بانزاني (Panzani) لم يكُن يرى فيه سوى رسائل شفهية، يأخذ موقفاً مُختلفاً تماماً، في عام 1980، مُشدّداً على طبيعة الصورة الفوتوغرافية



بصفتها مُسجِّلة، وأثراً، حول الطبع الميكانيكي و"الموضوعي" لهذا التسجيل، وحول الاعتقاد الناتج عن هذا الإعلان: وهو موقفٌ مُتطرِّف أيضاً، فبارت لا يُهمل كثيراً تغيُّر اتّفاقات التماثُل الفوتوغرافي (لا شكّ لأنّه كان يُقارنها كثيراً بالتماثُل الصوري، حيث تظهر الترميزات بشكل أوضح بكثير). وإن كانت الصورة الفوتوغرافية أثراً، وبصمةً، إلاّ أنّ هذا الأثر قابلٌ للتشكيل، ويُمكننا التدخُّل بطريقة "مُرمّزة" في مراحل مُختلفة: التأطير، واختيار التبئير والسِّجاف، ونوع التظهير والسَّحب... إلخ، (انظر كراوس (Krauss) من بين آخرين، 1990).

لا يُمكننا أن نأمل الجمع بين مُقاربتين مُختلفتين جداً، تلك التي تبقى حسّاسةً في الصورة لقيمة الحقيقة المزدوجة التي تتمتّع بها، وتلك التي ترى فيها خصوصاً تجسيداً للعمل. لقد سبق أن تكلّمنا بشأن علم الإنسان وتاريخ الصور (الفصل الرابع والخامس)، وفي هذا السياق، نحفظ فقط ما يلي أنّ التماثُل:

1 ـ يتمتّع بحقيقةً اختبارية: يُمكن أن نُلاحظ التماثل (بالعينين)، ومن هنا نشأت الرغبة في إنتاجه.

2 ـ أنتِج بطريقة اصطناعية عبر التاريخ، من خلال طُرُق مُختلفة، تتيح الوصول إلى تشابه كبيرٍ نوعاً ما؛

3 ـ أنتِج دوماً كي يتمّ استعماله لغايات من المستوى التجسيدي (أي مُرتبطة باللغة).

يبدو لي أنّ من المُهم التشديد على أنّ التماثُل شكّل دوماً نوعاً من البناء، فيجمع بنسبٍ مُتغيّرة، تقليد التشابُه الطبيعي وإنتاج الإشارات التي يُمكن تناقلها من الناحية الاجتماعية. وثمّة درجات من التماثُل - إلاّ أنّ التماثُل لا يغيب أبداً عن الصورة التمثيلية. ويسهل



علينا أن نتبيُّن تدرُّج ظاهرة التماثل، من خلال مُقابلة صور لها المُشار إليه نفسه، إلاّ أنّه تمّ إنتاجها مع تقنيّات وفي ظروف اجتماعية - تاريخية مُختلفة. وقد يتجسَّد المثل الأكثر تعبيراً في الحيوانات التي تمّ تصويرها منذ أصول البشرية. فبين ثيران البيسون في مغارة لاسكو، والأحصنة وحيوانات الرنّة في مغارة شوفي (الواقعية جداً)، وبطاريق مغارة كوسكير (المرسومة بأسلوبٍ أكثر، وهي أقلّ سهولة لتبيانها)، وصور فوتوغرافية عن هذه الحيوانات نفسها، نجد في الوقت نفسه مجموعةً مرئيةً تُتيح عمليّة التعرُّف إليها، كما نجد فوارق ضخمة، يسهُل إدراكها.

وهذه الفكرة بالذات القائمة على بناء التماثُل، يُعالجها حرص السيميائية على تمييز "رموز" (ص 237). ويُمكن أن نفضّل على هذا المفهوم ذي الأصل الألسني، مفهوم الإشارة، الذي يمتاز في تسليط الضوء على الموازاة بين إشارات التماثُل والإشارات الإدراكية (الخاصّة بالعُمق مثلاً، ص 22)؛ ذلك أنّ النوع الثاني من الإشارات يُشكّل جزءاً مُهمّاً من النوع الأوّل. ولكن هناك فارقٌ مهمّ بين هذين المفهومَين، لأنّ إشارات التماثُل معدّةٌ خير إعداد، لتصبح إشارات إدراكية، إلاّ أنّه، ولهذه الغاية، يجب أن يتمّ إنتاجها. بمعنى آخر، تتعلّق الإشارات الإدراكية بأي وضع بصري، إنْ افترض وجود صور أم لا، في ما سبق لإشارات التماثُل أن تمّت صناعتها ضمن صور مُعيّنة.

ويستحيل نوعاً ما أن نُعطي لائحةً عن هذه الإشارات، على الرّغم من أنّ كُلّ الإشارات الإدراكية لها مُناظريها من حيث مؤشّرات التماثُل (ص 175). ونجد فيها الإشارات الفضائية كافة، والجامدة مثل المنظور، والديناميكية، مثل زاوية الاختلاف الخاصة بالحركة (إن كانت الحركة ضمن الصورة)، بل وأيضاً مؤشّرات تلعب على



الضوء، واللون، وحصيلة المواد. . . إلخ - وكُل الفئات التي أدّت إلى إيجاد ترميزات خاصة على مَرّ تاريخ التمثيل، وخصوصاً في فنّ الرَّسم. وتُخصّص كُل التأريخات عن الفن فصلاً مُحدَّداً، للانقلابات في تمثيل الفضاء في عصر النَّهضة (ص 211). بيد أنّ هذه الفترة كانت أيضاً غنيةً جداً بالابتكارات التي تختصّ بسائر إشارات التماثُل.

فاللوحات المائية لدورير، مثلاً والتي تُمثّل باقةً من البنفسَج، وباقةً من العُشب، وأرنباً، تهدف إلى نقل ترجمة القوامات أكثر منه نقل فضاءٍ عميق، وذلك وفق اتّفاقات مُختلفة كثيراً عمّا سَبَق أن تمّ إنجازه لتاريخه، من الناحية الكميّة (فهو يرسم عدداً أكبر من قشّات العُشب، ومن وَبر الأرنب)، والنوعية (اللون "صحيحٌ أكثر" وتأثيرات الضوء قريبةٌ من الواقع أكثر)[2].

الوقت في التمثيل

إنّ اختراع صورٍ مع بُعدٍ زمني، في القرن التاسع عشر، أضاف إلى مسألة التماثُل الفضائي، مسألة التماثُل بين وقت الصورة ووقت الواقع. ونحن لا نعلَم الكثير عن هذا الأخير، عدا تجربتنا التي نعيشها، والمُرتكزة على آليات بيوفيزيولوجية مثل "الساعة الداخلية" التي تضبط الإيقاعات الطبيعية الكبيرة، وفي مقدِّمتها الإيقاع السيكاردي (cicardien) (circa diem أي في نهارٍ واحد).

وهكذا يُعتبر الإنسان قادراً على التمييز بين ثلاث تجارب مُختلفة عن الوقت: **1.** تجربة الحاضر التي تقوم على الذاكرة

(2) لوضع حَدّ لكُلّ محاولة رؤية تطوُّر مُطلق، نُذكّر أن الفنان نفسه قام بإنجاز نقوش شهيرة بشكلٍ متزامن، وهي تُمثّل وحيد قرن، كما تُعيد حرفياً الترسيمات المُعتمدة في وقتها لتمثيل هذا الحيوان، وخصوصاً تلك التي تُترجم بصرياً الأسطورة التي تقول إنّه كان مكسوّاً بصفائح مُدرّعة كنوعٍ من الشكّة.



الفورية؛ فالحاضر ليس نُقطةً في إطار الوقت، بل مُدّة قصيرة، يُمكن أن يتغيّر بحسب المهمّة التي يجب تأديتها (إلاّ أنّها لا تفوق أبداً بضع ثوانٍ)؛ **2.** تجربة المُدّة وهي ما نقصده في أغلب الأحيان بـ "الوقت"، والتي تُشرك الذاكرة على المدى الطويل؛ والمُدّة هي نوعٌ من الجمع بين قياس الوقت الذي يمضي، وبشكلٍ موضوعي، وكذلك التغييرات التي تؤثّر في إدراكنا خلال هذا الوقت، إلى جانب الحدّة النفسية التي نُسجّل فيها الواحد والأخريات؛ **3.** تجربة المُستقبل (إنْ جازَ لنا أن نتكلّم في هذا الموضوع عن التجربة)؛ ويرتبط معنى المُستقبل بتوقّعاتنا المُحتملة، ويتمّ تحديده بطريقة اجتماعية بشكلٍ مُباشر أكثر، مُقارنةً مع التجربتين السابقتين.

ومن الناحية البشرية، ما من وقتٍ مُطلَق، بل وقت "عام" (Mitry, 1964)، يُحيل كُلّ تجاربنا الزمنية إلى نظام عام يشملها (Elias, 1984). وبالتالي، إنّ تمثيل الوقت نتيجةٌ، مُعقّدة عموماً، عن عملٍ يجمع هذه التجارب المُختلفة - بما أنّ الوقت نفسه هو في جوهره نوعٌ من التمثيل المُجرّد نوعاً ما عن مضامين الأحاسيس. ولا يحتوي الوقت على الأحداث، فهو يتألّف من الأحداث نفسها، بما أنّنا ندرك هذه الأخيرة؛ وليس الوقت البشري تدفّقاً متواصلاً، ومنتظماً، وخارجياً بالنسبة إلينا: فهو يفترض وجود "وجهة نظرٍ حول الوقت"، ومنظورٍ زمني (Merleau-Ponty, 1964). ويتمّ تمثيل الوقت في الصور (ص 116) بالاستناد إلى هذه الفئات من المُدّة، والحاضر، والحدث، والتتابُع. وعلى هذا الصّعيد، ثمّة فارق مُهمّ بين الصورة المُزّمنة (الفيلم، الفيديو) والصورة غير المُزمّنة (فنّ الرّسم، والنقش، والتصوير الفوتوغرافي)، فنوع الصورة الأولى من شأنه أن يُعطي وحده تمثيلاً تماثُلياً عن الوقت.

وكما في شأن التمثيل بشكلٍ عام، لا بُدّ من أن نذكر أنّ تمثيل



الوقت ليس تماثُلياً أبداً بشكلٍ كامل. وسُرعان ما طوَّرت السينما، مع التوليف، أداة تمثيل رمزي (اتّفاقي) عن الوقت الوقائعي، التي تُلغي العديد من الأوقات التي تُعتبر عديمة الأهمية، وتقوم بشكلٍ مُعاكِسٍ بتمديد أخرى. وتملك السينما وسائل تجسيد أخرى مُتطوّرة جداً للوقت، مثلاً حلول صورة مكان أخرى تُمحى تدريجياً (fondu enchaîné)، والطباعة الفوقية (surimpression) (Fleischer, 2009)، والتسريع، والإبطاء (Epstein, 1026; During, 2010)، وهي غير شفّافة أبداً - (Laffay, 1964) بما في ذلك في داخل الوحدة الزمنية المُتمثّلة في السَّطح، الذي ليس دائماً وحدةً مُتجانسة بشكلٍ مُطلق، فهذا أمرٌ مُستبعَدٌ جداً: فقد استطاع بازان (1950 ـ 55) أن يُدافع عن فكرة أنّ السَّطح المُقسَّم إلى مُتتاليات، ومن حيث إنّه ينقل التتابُع الزمني، يُشكّل تمثيلاً تماثُلياً أكثر مُقارنةً مع غيره، إلاّ أنّ هذا التماثُل الزمني الدقيق أكثر، لا يُشكّل سوى سمةٍ جُزئية لا تحولُ دون عملية التجسيد، ولا الاتّفاقات التي تفترضها.

التمثيل، الواقع، والوهم

لا يُمكننا أن نقول في الوقت نفسه إنّ التمثيل اعتباطي، ويتمّ اكتسابه، وبالتالي إنّ طُرُق التمثيل البصري كافة متوازية - ومن جهة أخرى، إنّ بعض الطُّرق أكثر طبيعيّة من غيرها. إلاّ أنّ جُزءاً كبيراً من النِّقاشات حول هذه المسألة ناجمٌ عن الالتباس الحاصل بين مستويين من المشاكل:

● من حيث علم النفس الإدراكي، يُمكن كثيراً مُقارنة استجابة كُلّ الأشخاص للصورة. إنّ مفاهيم مثل التشابه، و"الحقيقة المُزدوجة للصور" (ص 39)، والحروف البصرية معروفةٌ عند كُلّ شخصٍ طبيعي (غير عاجز خُصوصاً) وإنْ بشكلٍ كامن؛



● ولكن من الناحية الاجتماعية - التاريخية، كثيراً ما تتغيّر الأهميّة المعقودة على الصور المُتشابهة بين المُجتمعات والثقافات. فقد حدّدت كُلّ واحدةٍ منها، وبالتحديد أحياناً، معايير التشابُه التي يُمكن أن تتغيّر كُليّاً، وتؤسّس دوماً أنواعاً من الهرميات. وبالنسبة إلى رسّام أوروبيّ هاوٍ من القرن التاسع عشر، لم يكُن رسم كوخ بولينيزي سوى رسم رديء بدائي، ليس مُجرَّداً عن قيمته الفنيةَ فحسب، بل عن أدنى قُدرة على نقل الواقع. وبشكلٍ مُعاكس، إنّ السُكان الأوائل في غينيا الجديدة، الذين أظهرنا لهم صوراً فوتوغرافية، وجدوها غريبةً، وصعبة الفهم، وحتّى غير ناجحة كثيراً من الناحية الجمالية، لأنّها قليلة التخطيط كثيراً.

وبالتالي، من المُهم ألاّ نخلط بين مفاهيم التمثيل، والواقعية، والتماثُل (ومن دون أن نتكلَّم عن مفهوم الوهم)، وإنْ كانت مُتجاورة في أغلب الأحيان. ويُشكِّل التمثيل الظاهرة الأكثر عمومية، تلك التي تسمح للمُشاهد برؤية حقيقةٍ غائبة "بالإنابة"، تُقدَّم له بشكلٍ بديل. والوهم ظاهرةٌ إدراكية ونفسيّة، يُولِّدها التمثيل في بعض الأحيان، وفي إطار بعض الشروط النفسية والثقافية المُحدَّدة. والواقعية مجموعةٌ من القوانين الاجتماعية، التي تهدف إلى إدارة علاقة التمثيل بالواقع بطريقة تُرضي المجتمع الذي يضع هذه القوانين. وأكثر من كُلّ شيء، من المُهم أن نتذكّر أنّ الواقعية والتماثُل لا يُمكن أن ينطويا على بعضهما البعض بشكلٍ متضامن وبطريقة أوتوماتيكية (Rosen et Zerner, 1984).

و كانت "الواقعية" الاسم الذي أطلِق على بعض الأساليب التمثيلية - فأظهر بشكلٍ جلي طبيعتها الاتّفاقية كما في "الواقعية الحديثة" السينماتوغرافية، و"الواقعية الاشتراكية" في فنّ الرَّسم أو حتّى أكثر من ذلك، "الواقعية الجديدة" في ستّينيات القرن



العشرين، وهي حركة كانت تتضمّن رسّامين غير تصويريّين. وبالتالي، لا يُشير مفهوم الواقعية إلى مفهوم الواقع، إلاّ بطريقة غير مُباشرة - إلاّ أنّه يُشير إليها بعض الشيء. وهذا على سبيل المثال، ما سعى أودار (1971) إلى قوله، من خلال تمييز تأثيرات الواقع في الصور التصويرية، التي هي نتيجة إشارات تماثُل تتضمّنها، و"تأثير حقيقي"، شامل أكثر، هو من مستوى الإيمان: انطلاقاً من مُلاحظة بعض تأثيرات الواقع، وفي النهاية يستنتج المُشاهد حُكماً عن الوجود حول وجوه التمثيل، ويُعطيها مُشاراً إليه في الواقع.

بمعنى آخر، لا يعتقد المُشاهد أنّ ما يراه هو الواقع في حَدّ ذاته (تأثير الواقع ليس وهماً)، ولكن ما يراه سبق أن كان موجوداً، أو من المُمكن أنّه كان موجوداً، في الواقع.

أمّا المُشكلة الأخرى فتكمُنُ في الوهم. وقد كَرَّرت ذلك مرّات عديدة: نادراً ما تُثير الصورة وهماً ما، فهذه ليست قصديّتها بشكلٍ عام. إلاّ أنّ الوهم شكّل في أغلب الأحيان، أفقاً يفتح المجالَ للتفكير حول الصورة، وكأنّنا ضمناً لا يُمكن أن نمتنع عن الرَّغبة في الغوص في الوهم. ويبقى هذا الأمر، أحد المشاكل المحورية عن مفهوم التمثيل: فنتساءل إلى أيّ مدى تهدف إلى أن تكون مُدمجةً مع ما تُمثّله؟ وقد نندهش مثلاً من أن فيلسوفاً بدقّة هايدغر، يأخذ كمثالٍ عادي، مثال زوج الأحذية، ذلك المُمثَّل في لوحة فان غوغ، أو يذهب حتّى إلى التعرُّف إلى أحذية فلاحة (انظر نقاش ديريدا، .(Derrida, 1976

لقد سبق لنا أن تطرَّقنا إلى موضوع الوهم، بشكله الأساسي (ص 30، ص 43)، ومُرتبطاً بالتمثيل بشكلٍ عام (ص 65، ص 153)، ولن أعود لمناقشة هذا الموضوع طويلاً. إلاّ أنّه تجب إضافة بعض التدقيقات حول هذا الموضوع، لتمييز الوهم خصوصاً، عن



الصنو وعن الصورة الخدّاعة. ويُمكن للصورة أن تخلق وهماً ما، جُزئياً على الأقل، من دون أن تكون النُسخة المُطابقة عن غرضٍ ما، ومن دون أن تُشكِّل صنوه. بشكلٍ عام، في ما خَصّ الأغراض المادية، لا وجود للصنو التام في العالم المادي كما نعرفه (ومن هنا يُمكن أن نتبيّن الأهمية الأسطورية التي يكتسبها موضوع الصنو من الناحية الأدبية والسينماتوغرافية). وقد أتاح الترقيم إمكانية تضعيف ملَفّ ما، كما يعرف ذلك جيّداً كُلّ من ينقل الـ دي في ديهات (DVD) أو الملفّات الموسيقية: إلاّ أنّ ما يزدوج هنا، ليس الغرض نفسه، بل كيانه الفرضي. وبين نُسختين مطبوعتين للمُستند نفسه، نجد دائماً بعض الفوارق، التي وعلى الرّغم من أنّها صغيرة جداً في بعض الأحيان، فهي تُتيح التفريق بينهما. وبالأولى، لا يُمكن أن نخلط الصورة الفوتوغرافية للوحة ما مع اللوحة نفسها، ولا لوحةً ما مع الواقع. وهكذا، عندما كتب بازان (1945) أنّه بعد اختراع الصورة الفوتوغرافية "انقسم فنّ الرّسم بين مُبتغيين: أحدهما جمالي بشكلٍ بَحت - وهو تعبير عن الحقائق الروحية حيث يجد النموذج نفسه متفوِّقاً على رمزية الأشكال - والآخر، الذي لا يُشكّل سوى رغبةٍ نفسيّةٍ بشكلٍ كامل، لإبدال العالم الخارجي بصنوه"، فهو يمزج بين "الصنو" و"الشعور القوي بالتماثُل"، وحتّى "الوهم" - الوهم الساذج الذي نجده عند مُشاهد فيلم Carabiniers لـ غودار (1963) الذي يعتقد أنّ القطار يتّجه حقيقةً صوبه.

كما يجب أن نُميّز الصورة الوهمية عن الصورة الخدّاعة. فهذه الأخيرة لا تُثير مبدئياً، وهماً كاملاً، بل جزئياً، قويا مّا يكفي ليكون وظيفياً؛ والصورة المُخادعة غرضٌ اصطناعي يهدف إلى أن يُعتبر غرضاً آخر في إطار استعمالٍ مُعيّن، وذلك من دون أن يُشبهه تماماً. ونجد نموذجاً عن الصورة المُخادعة عند الحيوانات ومُمارساتهم



لطُرُق الخديعة (مثلاً من خلال الاستعراضات العُرسية أو الحربية عند العصافير أو الأسماك: ذلك أنّنا نجد عند بعض الأسماك "المُحارِبة" أنّ صورتها في المرآة تُثير موقفاً عدائياً مُماثلاً لذلك الذي تُثيره رؤية ذكرٍ آخر، على سبيل المثال) - ولكن في المجال البشري، ينبغي تقريب مسألة الصورة المُخادعة، من صورة القناع أو التنكُّر، كما لاحظ ذلك لاكان. وقد عادت هذه المسألة لتُطرح مُجدّداً اليوم، مع تكاثُر الأجهزة المُقلِّدة (simulateurs)، وخصوصاً منذ اختراع الصور المُركّبة. فالطيّار المُتدرِّب الذي يستعمل جهازاً مُقلِّداً للطيران، يجد أمامه أوامر تُشبه تلك الموجودة في الطائرة، ويجب بالتالي أن يتصرَّف وفق الأحداث المرئية المُصوّرة، من خلال عمليّة تركيب تُعالج معلوماتياً على شاشةٍ أمامه. فالصورة المُقترحة أمامه ليست وهمية، إذ ما من أحدٍ قد يخلطها مع الواقع: ولكّنها صورة مُخادعة وظيفية، تُقلِّد السمات التي يتمّ انتقاؤها (من حيث المسافة والسُّرعة)، والتي تكفي للتدرُّب على الطيران.

2.3 الصورة: التصويري والصوري

في كُلّ هذه الاعتبارات حول الصورة، تتمّ معاملتها وكأنّها مُتَمّة، ومُنجزة، وتحمل معنى واحداً أو عدّة معانٍ، ومُلائمة لجمهورٍ مُعيّن (بهدف صدمه وتغييره) - إلاّ أنّ ما من شيء قيل حول الصورة نفسها، أي بشأن العمل الذي طُوِّع في إنتاجها، وفي اختراعها، وبشأن قوّتها الخاصة، أمام مُشاهدها. وهذا ما يسعى إلى تلبيته مفهوم الصورة ومُشتقّاتها. إنّ المُصطلح الفرنسي مُشتَقٌّ من اللاتينية figuraبشكلٍ مُباشر؛ وهو بدوره، اتّصاف من فعلٍ fingo الذي يعني في الأصل عَجَن، وشكَّلَ، وصَنَّع (من خلال التنكُّر)، والذي أعطى مُصطلحات fictor (المُشكِّل)، effigies (بورتريه)، و fictio (تشكيل، خَلق، وفعل التصنُّع (feindre)، ومن هنا كلمة fiction (خيال)).



والصورة هي بالتالي في الأصل، نتيجة عمل مادّي وطبيعي حتى، يُمارَس على المادّة الجامدة. وقد شدّها تاريخها في مرحلة لاحقة، في اللاتينية ثُمّ الفرنسية، إلى عدّة سجلّات من المعاني: الشكل التشكيلي من جهة، والنُسخة، والظاهر من جهة أخرى (وصولاً إلى الصورة الحُلُمية)، ومن خلال المجاز، إلى السجل البلاغي الخاص بالشكل المُرتبط بالقواعد، والاستعارة (Auerbach) (1944).

وهي بالتالي مفهوم نتج عن مجالات مُختلفة: الفن مع كُل مُفردات النُسخة المُقلّدة؛ الجسد، مع مفردات الوِضعات والحركات؛ اللُّغة أخيراً، مع الفن الخطابي. وهي خصوصاً مفهومٌ، تشدُّه تعارضات داخلية، من حيث تاريخه المُعقّد. وهي تلمُس المحسوس (التشكيل، والتصنيع، من خلال معناها الأوّل)، ولكن المُجرَّد أيضاً (وليس فقط من خلال معناها البلاغي). وهي تنطوي أيضاً على الترميز، كما على الاختراع والتمييز غير المحدود. أخيراً، وبشكلٍ مركزي، فهي تلمس في الوقت نفسه التمثيل، كما التقليد، والتجديد على حدة - أو لنقُل ذلك في مُصطلحات ديدي - هوبرمان (1990)، تلمس في الوقت نفسه التشابُه والاختلاف.

التصوير والتصويري

منذ مطلع القرن العشرين، أعيد التداول بمفهوم الصورة ليشمل عدداً مُعيّناً من المسائل التي تتعلّق بماديّة الصورة، وإنتاجها، كما بالتأثير المُباشر الذي تُنتجه بنفسها. ويجب التشديد على أنّ هذا الأمر يعود إلى زيادة شيء آخر عمّا تقوله استعمالاتها الكلاسيكية، في إطار مفهوم الصورة. وفي الخطاب حول فن الرسم الكلاسيكي (ومُمارسته)، إن الصور وحدها هي التي تؤخذ في الاعتبار؛ إلاّ أنّه يتمّ التعرُّف إليها بدقّة من خلال تمثيل الأجسام المادية المُحدّدة جيداً (من كائنات بشرية، وحيوانات، وأغراض، ونبات، وهندسة). وكُل



ما هو موجودٌ بينها يُعتبر "خلفيةً" (ص 45)، ولا يدخُلُ في فن الرَّسم إلاّ بشكلٍ مُتمِّم: وهذه هي بالتحديد مُشكلة السماء (Damisch, 1972): فبعدما تمّ إنتاجها في فنّ الرَّسم في القرون الوسطى على أنّها حقلٌ غير مُتميّز، وغير طبيعي (وذهبي في أغلب الأحيان)، فقد بات واقعياً أكثر فأكثر في عصر النَّهضة، إلاّ أنّه بقي يُعتبر في أغلب الأحيان، وكأنّه خلفية حيث يُمكن إزالة الصور الأساسية؛ وليس إلاّ انطلاقاً من رواج الرَّسم في الهواء الطَّلق (pleinairisme) في حوالى القرن التاسع عشر، حتّى بات يُعامَل لكيانه، وكأنّه موقعٌ أرصادي: في دراسات فالانسيين (Valenciennes) أو دولاكروا (Delacroix)، إن لم تُصبح السماء صورةً بالتحديد، فقد أضحت على الأقلّ رهاناً تصويرياً.

وتُشير مُشتقّات كلمة "figure" (صورة) جيّداً إلى الاتّجاهات حيث كان من المُمكن اعتبار أنّ الصورة مُزوّدةٌ بنوعٍ من النشاط الخاص، المُرتبط بطبيعتها كنتاج بشري يهدف إلى أنَ يكون نُسخة مُقلِّدة:

- يُشير مصطلح التصويري إلى كُلّ ما يرتبط بالنُسخة المُقلِّدة، خصوصاً مُنذ أن اخترع له القرن العشرين أضداداً (غير التصويري، والمُجرَّد). وقد شكّل المُستوى التصويري في فن الرَّسم موضع تفضيل في "تاريخ الفن"[3] (histoire de l'art)؛ فهو يوازي جيّداً المستوى الأوّل من التحليل الذي حدّده بانوفسكي على أنّه أيقوني (ص 239).

(3) تعبير في الفرنسية لا يُشير إلى تاريخ الفن بشكلٍ عام (الذي يصعب التفكير به)، ولا إلى تاريخ مُختلف الفنون، بل النَّقد والتحليل المُطّلع من الناحية التاريخية، الذي يطال أعمال فنّ الرَّسم والنَّقش، ونادراً الهندسة.



ـ يُشير مُصطلح المُصوَّر (figuré) بشكلٍ عام، وفي الصورة بشكلٍ خاص، مُستوى معنوي ثانوي، يقوم في أغلب الأحيان على الاستعارة (المجاز أو الكناية). وفي فنّ الرَّسم، وفي الصورة بشكلٍ أوسع، يتقاطع هذا الأمر مع مسألة العلاقة البصري بنصٍّ خارجي، وغالباً ما يسبق الصورة.

ـ وفي النهاية، يُغطّي مُصطلح (figurable) (ما يُمكن تصويره)، والكلمة المُشتقّة عنه (figurabilité) (قابلية التصوير) مسألة التصوير بالقوة. وقد تمّ التطرُّق إلى مسألة ما يُمكن تصويره، في الواقع، وخصوصاً في مجالَين كبيرَين يتعلّق الواحد والآخر منهما بالصورة، إلاّ أنّهما لا يقتصران عليها: **1** ـ اللاهوت المسيحي، حيث من المُهم أن نتساءل ما يُمكننا من الناحية الشرعية، ومن حيث علم الكائنات، تصوير الألوهة (راجع النقاشات التي تحمل مغزىً كبيراً حول الأيقونة [ص 155]؛ **2** ـ علم النفس التحليلي بحسب فرويد، الذي ومنذ الـ (Traumadeutung) (1899)، سعى لفهم عمليّة تكوين الأحلام التي تطرحها في إطار "عمل الحُلم"، فالبريء يأخُذ دوماً في الاعتبار قابلية التصوير. وهذه الخطابات الكبيرة مؤرّخة اليوم، وهي لا تتوافق بعد الآن مع مفهوم إمكانية التصوير. وقد عاد هذا الأخير ليهتمّ بدراسات الصورة، وذلك بعدما تمّ توسيعها وإعادة تحيينها، منذ ليوتارد (1971) الذي سَلَّط الضوء على المظهر الديناميكي بشكلٍ أساسي.

ـ وتُبرِز هذه المُصطلحات الثلاثة بشكلٍ واضح، وخصوصاً آخر مُصطلح، الاهتمام الذي يُبديه أحد التيّارات التي تدرُس الصورة في نهاية القرن العشرين؛ وهو تيّار تهمّه الصورة خصوصاً من حيث قُدرتها على عدم الاكتفاء بتصوير أغراض أو مشاهد مُعيّنة مرّة واحدة فقط، بل الدخول في عملية لا تنتهي. ويجب في الأصل، أن نفهم



كلمة "تصوير" (figuration) بمعناها الفاعل الذي تنقله لاحقتها، كي نرى الصورة وكأنّها الموقع لنشاط مُتواصل، حيث لم يعُد على نظر مُشاهدها أو محلّلها سوى أن يلتقي به أو يُطلقه. وعلى هذه النُّقطة بالذات يرد اقتراح بعض المُخرجين السينمائيّين، بطريقة إيحائية بشكلٍ خاص، وذلك عبر قيامهم بدرس أفلام أخرى عَبر صورها بالذات، مُتمّمين بذلك "دراسات بصرية"، (Brenez, 1996).

الصوري

ولكن تركّز التفكير الذي يتناول القوى الخاصّة بالصورة (Aubral et Château, 1999)، حول مفهوم الصوري. وهذه اللفظة المُستحدثة هي من اقتراح ليوتارد (Lyotard) (1971) كي يُشير إلى ما هو في الصورة لا تصويرياً ولا مُصوَّراً، إلاّ أنّه يبقى على مُستوى ما يُمكن تصويره. ولا يُفاضل الصوري بالتالي بين النماذج في الصورة، ومعانيها الثانوية، أو المجازية أو غيرها. فهو يُشكِّل "حدث صورة" حقيقي، ولا يهدف إلى تمثيل شيءٍ ما، ولا إلى أن يعني شيئاً ما، ولكن قيمته تكمن في نفسه. وتُقابِل دراسةٌ لليوتارد والتي تحمل العنوان المُعبِّر: Discours Figure، الخطاب، الذي يُحوِّل المرئي إلى مقروء، مع مُقاربة حَسّاسة عن الصورة: فالصورة (اللوحة، بالنسبة إلى ليوتارد الذي لا يتناول أمثلة إلاّ عن فنّ الرّسم)، لا تعني شيئاً، بل تُعبِّر عن شيءٍ ما، من خلال الحدث الذي تُشكّله: ذلك أنّ الصوري، وهو تلك القُدرة على التعبير المُباشر، يضعنا بالتالي على اتّصال، لا مع معنىً مبنيٍّ، بل مع حقيقة العالم. إضافةً إلى ذلك، لا وجود لهذا الحدث إلاّ في مجال الرَّغبة، فهو ينمّ عن اضطرابِ عن الشخص؛ وفي هذا السياق، يستند ليوتارد إلى الطوبولوجيا الفرويدية المُتّصلة بالحياة النفسانية، فيربط ذلك بمفهوم "العمليّة الأوّلية".

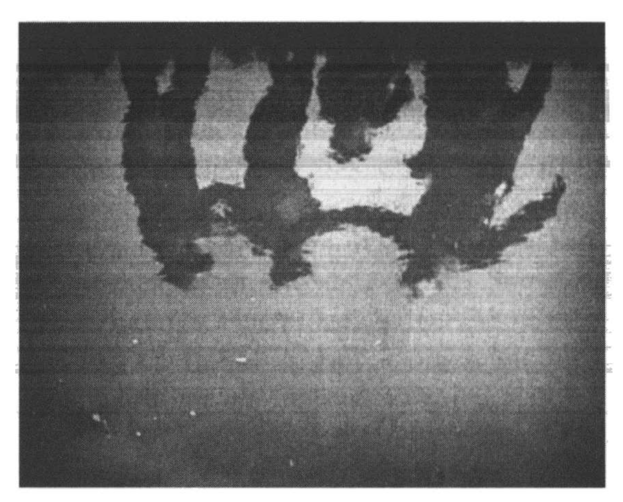


وهذا التحديد مُثير للاهتمام من حيث دقّته، ولكن للسَّبب نفسه، هو خاصٌ جداً. ولم تنكَفّ الأعمال اللاحقة - المُستوحاة كُلّها من حَدْس ليوتارد سواء أقالت ذلك أم لا - عن ترداد هذا المفهوم، ولكن بفصله عن مفهومه الفرويدي الذي يُعتبر مُزعجاً. وتحت اسم "الصورة" (بمفهومها العام)، يرى ديلوز (1981) في لوحات فرانسيس بيكون تجسُّداً لقوّة تجعلنا نُدركها من خلال التشوُّهات العنيفة المفروضة على النموذج، غير أنّه لا ينسبها إلى عمليّات، وإن كانت أوّليةً وسط الحياة النفسانية عند الفنّان. وفي سياق عمله على نتاج فرا أنجيليكو (Fra Angelico)، يُشدِّد ديدي ـ هوبرمان (1990b) على قوّة التبايُن المُرتبطة بالصوري: فلا شكّ في أنّ الصورة تُمثّل شيئاً ما، إلاّ أنّها تبعد عنه بشكلٍ قاطع، من خلال استعمال صفاتها الخاصة، من مدى، ولون، ومادّة.

ولا يزال الصّوري حتّى اليوم فكرةً مطّاطةً - أو ديناميكية، لنقُل ذلك بطريقة إيجابية. وثمّة العديد من الطُّرُق لإدراكه، لا تشترك في ما بينها إلاّ من خلال المُقدِّمات المنطقية التي طرحها ليوتارد: ذلك أنّ الصُّوري لا يُصوِّر شيئاً، ولا يعني شيئاً، إنّه كيان الصورة في حَدّ ذاته: وهو مفهومٌ أقلّ منه مبدأً - مبدأ تكثيف، يُمكن أن يُفرِّد بشكلٍ اختياري، أو حسب الحالة، أحداثاً، أو تفاصيل، أو قُدرات (Dobois, 2001)، أو نماذج أندريه (André, 2007)). ولا يخلو هذا الأمر من بعض التشابه مع ما كان يُشير إليه بارت (1980) على أنّه الـ (punctum) (النُّقطة) في صورةٍ فوتوغرافية ما، "نُقطة" التكثيف تلك، التي كانت في الحقيقة، تُفلت من قوانين التشابُه كي تأتي للبحث عنّا من خلال وجودها البصري البحت (ص 223): وبإقرار بارت بميزة الـ punctum الخاصة بشكلٍ بارز (والتي هي مُلك كُلّ مُشاهد)، فهو يضع إصبعه على مسألة مُهمّة: ليس الصّوري تحديداً، نوعاً من المُعطيات



في الصورة، فهو مُلك المُفسّر بشكل كبير. وهذا سببٌ من الأسباب التي تحول دون أقلمة هذا المفهوم مع الصورة المُتحرّكة.



الصّوري هو ما يقود الصورة إلى حدود التصوير
.(Dreyer, La passion de Jeanne d'Arc, 1927)

3.3 وجود الصورة والوجود في داخل الصورة

إنّ الصورة، وفي المعنى المقصود في هذا الكتاب، تُمثّل الواقع. ولكن، وكما سبق أن طرحت ذلك فكرة الصّوري، لا تقتصر على هذه القُدرة الوظيفية نوعاً ما. فهي موجودةٌ أيضاً بشكلٍ مادي، وفي جهاز مُعيّن (الفصل الثالث)، يفرضان وجودها الخاص. علاوةً على ذلك، وكما نتبيّن الأمر من خلال دورها الهام الذي لطالما أدّته في المُجتمعات الإنسانية، أُقِرَّ، في أغلب الأحيان، أنّها تملك قوّةً شبه سحرية من إحضار (évocation) و حتّى استحضار، المُجرَّد، والخفي.

الصورة تستحضر

كما سبق أن ذكّرت بالأمر (ص 260)، يعني مفهوم التمثيل،



إنتاج بدلٍ لأحد مظاهر الحقيقة. والصورة التمثيلية تُتيح بالتالي الولوج إلى واقعٍ غائب تقوم بإحضاره. إلاّ أنّه وكما سبق أن رأينا ذلك، يلعَبُ هذا الإحضار على قوّة الإقناع في الصورة، وهذه الأخيرة قادرةٌ على أن تُشعرنا، وبطريقة قويّة جداً في بعض الأحيان، أنّ هذه الحقيقة ليست غائبةً كُليّاً، ولكنّها موجودةٌ "في الروح" أمامنا. ولا شَكَّ في أنّ ظهور الرّسم وفن التصوير بشكلٍ مُبكرٍ في المُجتمعات الإنسانية (ص 195)، ارتبط ومن بين أمورٍ أخرى، بقوّة الإحضار والإقناع هذه؛ فأيّاً يكُن التفسير الذي نُعطيه للصور في فترة ما قبل التاريخ، لم تكُن قصديّتها تقوم حصراً على نَقل المظاهر كما هي تحديداً، ولكن بالأحرى، على تجربةٍ فكرية وروحية من الاتّصال بالحقيقي.

إنّ القيمة السحرية أو المُقدّسة في الصورة، والتي يُشهَد لها في مُجتمعات فجر التاريخ كافةً، وحتّى، في العديد من المُصادفات، في المُجتمعات التاريخية، وُجِدت بأشكال مُختلفة، بالتزامن مع قيمتها التوثيقية وقيمتها الخُرافية (بالمعنى التعاقُدي لكلمة "الخيال" (Schaeffer, 1999). ونتبيّن ذلك من خلال تاريخ فن الرّسم في المُجتمعات المُنصّرة (christiannisées)، حيث تؤدي الصور أوّلاً دوراً رمزياً، وحتّى لاهوتياً، قوياً (ص 154)، ولكن شيئاً فشيئاً، أصبح الجزء المُخصّص للسردية، والدراما، وحتّى المسرح، مُهمّاً فيها، لدرجة أنّه غَرَّق وهدَّد، في بعض الأحيان، الشعور بوجود الأشياء الإلهيّة، وهذا ما كان الهدف الأوّل الذي تصبو إليه الصور المسيحية. وتُشكِّل الأيقونة المصوّرة خير تصوير، والمُستعملة خير استعمال، وسيلة تأمُّل حول حقائق خفيّة ومجهولة حتّى؛ ولكن، في المُقابل، أمام لوحة باروكية عن البشارة، ليس من السهل جداً أن ننسى الصورة وإخراجها المُعبِّر، والوصول إلى الرِّسالة المُقدَّسة. وعلاقة السينما بالسِّحر مُعقّدة أكثر (Scheinfeigel, 2008).



لقد عَرَف فنّ الرَّسم العديد من الحلقات التي تشهد على هذا الخلاف بين التمثيل والمَسرحة (dramatisation)، من جهة (اللذين لا يُمكن تجنّبهما في الفن المسيحي، بما أنّ البرنامج الديني قائمٌ على قصص سردية، غالباً ما تكون محسوسةً جداً)، ومن جهة أخرى، تجريد ما لا يُمكن التعبير عنه وتجسيده (وهما عُنصران مُهمّان أيضاً بالنسبة إلى المسيحية كديانة). وحاول رسّامون مثل فيليب دو شامبانيه (Philippe de Champaigne) أو زوربـاران (Zurbaran)، وبطُـرُق مختلفة جداً، أن يعيدوا إلى فنّ الرَّسم الديني، بعضاً من الحضور المُباشر للكيانات السماوية، أو ببساطة أكثر، من النعمة الإلهية (المُفترض أن تكون موجودةً على الأرض تحديداً). ولكن، خارج إطار الوحي الديني، الغائب بشكلٍ كبير عن فن الرَّسم الغربي منذ القرن الثامن عشر، كان هذا النزاع مثلاً، وراء تحفيز إحدى الحلقات الأكثر تشدُّداً في الإظهار والتجرُّد، في مطلع القرن العشرين (ص 219)؛ وبشكلٍ أوسع، فقد عَبَّرت أيضاً الرغبة في وضع حدٍّ لمفهوم مُعيّن عن اللوحات الصغيرة (peinture de chevalet) (Taraboukine, 1923)، عن التوق إلى العثور على إمكانية وضع الشخص في حضرة لُغزٍ مُعيّن، من خلال فنّ الرَّسم، أيّاً تكُن طبيعته أو محتواه تحديداً.

وتنقُلُ الصورة الفوتوغرافية المظاهر المرئية من خلال تسجيل أثرٍ عن انطباعٍ ضوئي. ولكن سُرعان ما لوحِظ أنّ هذا التسجيل الذي يُقرِّب الصورةَ الفوتوغرافية، بالمعنى البصري، من الصورة التي تتكوّن في العين، يُميّزها عنها، كونه يُثبّت حالةً هاربة من هذه الصورة، وهي حالة تُفلت من الرؤية الطبيعية (ص 137)، وأنّه بالتالي، يُتيح الوصول إلى طريقة مُبتكرة لرؤية الحقيقة. وهنا يبرز الموضوع الشهير عن "التجلّي" الفوتوغرافي: فالصورة الفوتوغرافية تجعلنا نرى العالم بطريقة خفيّة بالنسبة إلى العين المُجرَّدة، وهي



تجعلنا نرى "أشياءَ لا نراها في الحالة الطبيعية" (Kracauer, 1960). وقد كتب هنري بيتش روبنسون (Henry Peach Robinson) عام 1896، في إطار الدفاع عن التصوير الفوتوغرافي كفن: "يدّعي من لا يملك سوى معرفة سطحية عن إمكانيّات فنّنا أنّ المُصوِّر الفوتوغرافي هو شخصٌ واقعي آلي، لا قُدرة له على إضافة شيءٍ منه إلى نتاجه. إلاّ أنّ بعضاً من نُقّادنا، ومن دون أن نزعم أنّ أقوالهم لا تخلو من المنطق، يذهبون إلى حَدّ القول إنّ بعضاً من صورنا لا يُشبه الطبيعة بأيّ شيء. وهذا الأمر يفضحهم، ذلك أنّه إن استطعنا أن نُضيف عناصر غير حقيقية [untruth] إلى العمل، يُمكننا تجميله. إلاّ أنّنا نذهب أبعد من ذلك، وندّعي أنّنا قادرون على إضافة الحقيقة [truth] إلى الوقائع المُجرَّدة" (Tracgtenberg, 1980). وهذه الإضافة، هي ما تُسمّى القوّة التصوارية (photogénique): فنحن لا نكفّ عن أن نجد ذكراً عنها من خلال كُلّ فترة تشكيل صورة فوتوغرافية فنية، أي حتّى نهاية العشرينيات، عند كُلّ المُصوّرين الفوتوغرافيّين أو النُّقاد، الذين كانوا يُريدون أن يُبنى فنّ التصوير الفوتوغرافي على ما يُشكّل أساس التصوير الفوتوغرافي وهو التسجيل من دون تنقيح الواقع. ويقول إدوارد ويستون (Edward Weston) (1965): "إنّ الناس الذين لا يُفكّرون ولو للحظة أن يأخذوا مصفاةً لِسحب المياه من البئر، لن يتوصّلوا إلى معرفة أي نوعٍ من الجنون يقودنا إلى تناول جهاز تصوير فوتوغرافي لإتمام لوحةٍ مَا." (المرجع نفسه).

إلاّ أنّ الصورة الفوتوغرافية (كفنٍّ) عرفت الكثير من التحديدات من خلال مُعالجات المدرسة التصويرية (في فرنسا، والولايات المُتحدة الأميركية) وصولاً إلى روّاد فترة ما بين الحربين، وكذلك في العشريّتين الأخيرتين (Chevrier, 2010). ولكن اليوم أيضاً،



تفترض فكرة التصوارية وجود قُدرةٍ لا يُمكن تفسيرها إلى حدٍّ ما، عن البصمة الفوتوغرافية، على الكشف عن شيءٍ غير ملحوظ. ونُفكِّر في هذا التحديد بالذات، عندما نقول عن أحد بأنّه "تصواري" - وهذا يعني أنّه (ها) سيكون/ ستكون "أجمل" في الصورة الفوتوغرافية منه في الطبيعة، وأنّ الصورة تُبرز ناحية ساحرة عن الشخص الحقيقي، قد تكون غائبةً في الحقيقة؛ فالتصوارية هي في الصورة الفوتوغرافية، ما يؤثّر فينا على أنّه نوعٌ من التجلّي لأمرٍ ما. ولا شَكّ في أنّ هذه الخاصّة شبه السِّحرية تتطلَّب بعضاً من قابلية الاستقبال من جهة المُشاهد؛ ومع مفهوم بارت عن الـ punctum (النُّقطة)، لم يقُم (1980) سوى بترجمته بطريقة ذاتية.

ويجب بالتالي التشديد أنّه، وخلافاً لتميُّزات الصورة الفوتوغرافية من خلال الشكل (المُتعمَّد، أو الذي تَمّ العمل عليه)، فالتصوارات لا تُحدِّدها بالضرورة كفنّ. ففي كُل صورة فوتوغرافية، ثمّة نوعٌ من التصوارية بشكلٍ افتراضي، وذلك إن طالبت الصورة لنفسها بصفةٍ فنية أم لا، وذلك حتّى في الصور الفاشلة (Cheroux, 2003)، وفي صور الهواة (Frizot & Veigly, 2006). وفي العُمق، ثمّة نوعٌ من تصوارية الأمور الحادثة، أو بشكل أساسي أكثر، يُشكِّل الحادث جزءاً من تحديد التصوارية في حدّ ذاته: فالتصوارية قوّة لا يُمكن احتسابها ولا يُمكن السيطرة عليها أبداً، بشكلٍ كامل.

وإن كان من الصَّعب تحديد التصوارية في إطار الصورة الفوتوغرافية، فتحديدها السينماتوغرافي هو أكثر إبهاماً. وقبل كُلّ شيء، كانت الحقبة الصامتة هي الحقبة الحسّاسة إزاء الاحتمالات التصوارية في صورة الفيلم، ونجد هذا المُصطلح بشكلٍ أساسي في كتابات مُخرجَين سينماتوغرافيّين ونُقّادٍ فرنسيّين في عشرينيّات القرن العشرين، لويس دولوك، وجان إبشتاين. فكان الأوّل يرى فيه سِرّ فنّ



السينما بذاته، لدرجة أنّه منح هذا اللقب إلى إحدى أولى دراساته حول السينما (1920)؛ فقد وجد فيه قوّة الصورة غير المُتوقّعة، والبصمة التي تكشف الواقع: "فأجمل السَّهرات التي نقضيها أمام الشاشة هي أثناء مُشاهدتنا "الأخبار"، حيث تُعطينا بضع لحظات فقط تأثيراً قويّاً يجعلنا نعتبرها فنيّةً". إلاّ أنّه لم يكُن يؤمن بالـ "تناغُم السِّري بين الصورة والنُّبوغ"، وبمُعجزة الصورة الفوتوغرافية، ولم تكُن التصوارية بالنسبة إليه إلاّ اسماً آخر لفنّ المُخرج السينمائي (cinéaste) (وهو اسمٌ من اختراعه الخاص). وقد طوّر إبشتاين هذه الفكرة بطريقةٍ نظامية أكثر، فجعلها تؤدّي دور "العُنصُر الخاص من فن السينما" (1926)، وبعد عشر سنوات (1935) تحدَّث عن تصوارية الأمور الدقيقة"؛ وفي الحالة الواحدة كما في الأخرى، ترتبط التصوارية، بالنسبة إليه، وبشكلٍ دائم، بالحركيّة، والتبدُّلية كما يُمكن أن تُبيّنهما السينما (والسينما وحدها).

وقد تمّ الاعتراف بالقوّة التصوارية في السينما من جهة العديد من نُقّاد الحقبة الصامتة، وحتّى، من دون أن يتمّ لفظ المُصطلح في بعض الأحيان؛ وقد شكّلت التصوارية بالنسبة إلى جيلٍ كاملٍ من النُّقاد والمُخرجين السينمائيّين، ما يُعادل "المجهول" الذي يتحدَّث عنه ديدرو في فنّ الرَّسم. ومؤخّراً، أعيد التداول به خِلسةً نوعاً ما، في خطاب النُّقاد الذين أعادوا اكتشاف الفن الصامت (Ollier, 1965). وفي إطار إنتاج الأفلام، غالباً ما تمّ تجميد التصوارية من خلال صيغ جاهزة، تُبرز بشكلٍ خاص المهارة المؤثّرة عند بعض مُديري التصوير الفوتوغرافي (chef - opérateur). وكان ثمّة مُخرجون سينمائيون (ليس تحت هذه التسمية في أغلب الأحيان) في كُلّ الحقبات، سعوا لإيجاد قيمة "التجلّي" نفسها، تجلّي شيءٍ من العالم، وذلك من روسيليني إلى غاريل، ومن روهمير إلى ستروب وصلاً إلى بيلا تار (Béla Tar).



في أغلب المُجتمعات، تمّ رَبط الصورة بقيم فوق طبيعية جعلتها تتواصل مع المُقدَّسات (ص 154). إلاّ أنّ هذه الصلة الحميمة تحلَّلت تدريجيّاً، في الوقت الذي كان فيه المجال السياسي ينفصل (ليس في كُل مكان) عن المجال الديني، إلاّ أنّ الصورة حافظت، لفترةٍ طويلة، على هيبة الأغراض التي تمّ ربطها بالسِّحر. وفي المُجتمعات الغربية، تمّ تحديد هذه القيمة الخاصة التي أعطيت إلى بعض الصور، وانطلاقاً من القرن الخامس عشر، كما تمّت إدارتها وسط ما سمّوه الـ "فن"، الذي أضحى تدريجياً، جانباً مُهمّاً من النشاط الاجتماعي والبشري. ثمّة العديد من الطُّرُق لتحديد الفنّ (Aumont, 1998)، إلاّ أنّ الأمر يتعلَّق دوماً بلُعبةٍ مضبوطة بين **1** ـ مُنتج (الفنّان)، الذي يُعتبر "خالقاً" نوعاً ما، **2** ـ مُرسَل إليه، يُفترَض به أن يشعر لدى تلقّيه العمل، بنوعٍ مُعيّنٍ من الانفعالات و3 ـ إطارِ مؤسّساتيٍّ مُعيّنٍ يضبط إنتاج الأعمال ونشرها. وبالإضافة إلى ذلك، ـ وبطُرُق مُتفاوتة حسب الحقبات - اعتُبر الفن كنوعٍ مُحدَّد من نشاطات الروح، يُتيح الوصول إلى حقائق "مُتفوّقة" من نوعٍ خاص.

وهذا التحديد الأخير "العلمي" (Schaeffer, 1992)، هو من يُبرِّر سبب منح الصور الفنية، قُدرةً خارجة عن المألوف. ومنذ الأفلاطونية الجديدة، في عصر النهضة، وأكثر، منذ الرومانسية الألمانية والمُعادلة التي أقامتها بين الفن والدين والفلسفة، من الشائع أن نُسنِد إلى الفنّان وقصديّته، خُصوصيّة النَّشاط الفني - وأن نعتبر أنّه يجب أن نكون على علم بهذه القصدية، انطلاقاً من الخطاب المُباشر للفنان (Danto, 1981)، وأن نُعيد نقلها، انطلاقاً من فهم "عميق" لعمله بالذات (Wollheim, 1987). لا شكّ في أنّه من الصَّعب أن نكون متأكدين من إعادة بناء النوايا التي تتصدَّر عمليّة خَلق الصور



(ص 611 (sic))، بما أنّ الترابُط النفساني عند الفنّانين ليس موجوداً أبداً؛ إلاّ أنّ هذه طريقة للقول إنّ الفنّ يتمتّع بقيمة خاصة، تمنح نتاجاته هيبةً خاصة، ولهذا السبب، وعلى الرُّغم من سيّئات النظرية العلمية للفن، تبقى هذه الأخيرة جذّابة. وعلى الرُّغم من أنّ ثمّة قيماً فكريةً أكثر (في مرحلة ما بعد الحداثة (postmoderne) خصوصاً) أو تميل إلى مذهب المُتعة (hédonisme) أكثر، استعادت قوّتها منذ نهاية القرن العشرين، فما نُسمّيه حتّى اليوم وأيّاً تكُن الأسباب باسم: "العمل الفنّي"، ما زال يتمتّع بهيبةٍ خاصّة، تقوم على الاقتناع القائل بأنّها قادرة على إطلاعنا على شيءٍ غريب عن العالم، وذلك من خلال عملية شبه سحرية.

وهذا ما تُلخّصه فكرة هالة الفن. ويُشير مُصطلح "أورا" (هيبة) إلى الهالة الضوئية التي من المُفترض أن تصدُر عن بعض الأشخاص أو الأشياء، وهكذا تتّضح الاستعارة: إن كان للعمل الفنّي هيبة مُعيّنة، فهو بالتالي يشِعُّ ويُصدِر الذبذبات الخاصة، ولا تُمكن رؤيته كغرضٍ عادي. وفي تاريخ الفن الغربي، ليس من المُفترض أن تكون الصورة فقط، كما سبق أن رأينا ذلك، هي من تملك قوّة الكشف عن حقيقة مُعيّنة عن العالم، إلاّ أنّها تملك حضوراً مُشعاً، "هيبوياً" وقد قاومت هذه الفكرة الموروثة في البدء عن الديانة، كُلّ وجوه التحوُّل الغربي، بما في ذلك تحديدها المؤسّساتي. لا شكّ في أنّ هيبة الصورة الدينية، ولاحقاً هيبة العمل الفني، لم يعودا يفتحان اليوم على آفاقٍ أبعد. فقد كانت الأيقونة البيزنطيّة تتمتّع بهيبةٍ فوق طبيعية، تنجم عن وظيفتها الدينية؛ فقد كان للوحةٍ تُصوّر صوصاً هيبةٌ مُرتبطة بالتفوُّق المعترف به عند الفنّان بفضل نُبوغه؛ فهيبة قطعة معروضة اليوم في إحدى صالات العرض أو المتاحف، يعود إلى هذا المعرض بالذات الذي يُكرّسها كعملٍ فنّي (بإعطائها في الوقت



عينه قيمةً تجاريةً، غدا الفنّ غير قادر على الانفصال عنها).

وقد فُرض استعمال مُصطلح الهيبة للدلالة على هذه الصفة الكلاسيكية في العمل الفنّي، وذلك من خلال مقالة شهيرة بقلم والتر بنيامين (Walter Benjamin) (1935–1939)، وهو صاحب طرح يستحق أن نُذكّر به. وصُدِم بنيامين، مثل الكثير من مُعاصريه، بتكاثُر الصور، وخصوصاً الأوتوماتيكية منها التي تمّ نقلها بطريقة ميكانيكية، والذي تُشكّل صورتها الفوتوغرافية في الصحافة نموذجها الأصلي. ولكن، وبعكس نُقّاد القرن التاسع عشر، الذين يعتبرون أنّ إدخال التقنية الأوتوماتيكية على أخذ اللقطات، حدثاً مُهماً في حدّ ذاته، يُشدّد بنيامين بشكل خاص على النَّقل بنُسخ كثيرة. وهل يُشكّل العمل الفنّي المنشور من خلال نُسخ متعدّدة، عملاً فنيّاً حقيقياً؟ ألا يترافق هذا التكاثُر مع فقدان الهيبة، وبالتالي مع اختفاء كُلّ ما شكّل الخُلاصة الحقيقية في الفن؟

ولكن بنيامين يُجيب عن هذا السؤال بطريقة إيجابية: فلا شك في أنّ ثمّة فقداناً للهيبة مُنذ اختراع الصورة الفوتوغرافية، التي لا تُتيح عملية نقلٍ لا مُتناهية وفورية فحسب، بل تُنجِز عملية نقل القيمة "الثقافية" في الأعمال إلى مرتبة ثانوية، على حساب "قيمة العرض". وفي أغلب الأحيان، أعيد التداول بهذا الموضوع، بطُرُق قلّما تختلف، كما كان ثمّة شعور بالأسف على التوالي أن يكون الكتاب المُصوّر، والسينما، والتلفزيون، والإنترنت، ومن خلال نقلها يومياً آلاف الصور الفنية، وتعويدنا على رؤية نُسخ أصليّة أقلّ فأقلّ، له تأثير مؤذٍ علينا، فيجعلنا غير حسّاسين إزاء هيبة الأعمال الفنية، وعاجزين عن رؤيتها بشكلٍ حقيقي. ومن الدقيق أن نعتبر أنّ انتشار الصور بطريقة كثيفة وسريعة أكثر فأكثر، يعوّدنا على ألاّ نرى فيها سوى الصفات البارزة على حساب الميزات الأكثر دقّة، والتي



تُشكّل في بعض الأحيان جوهر العمل الفني: فالحُكم على Gertrud لـ دريير بالمُقارنة مع blockbusters في عام 2010، ولوحات فيرمير، مُقارنةً مع استعمالاتها الإعلانية، أو لوحة لكاندينسكي مُقارنةً مع ما تُتيحه البرمجية الأولى للرسم، تؤدّي لا محالة إلى ألاّ نفهم شيئاً فيها، وحتّى ألاّ نرى ما هو موجودٌ فيها.

إلاّ أنّ هذه القراءات من طروحات بنيامين هي أحادية الطرف بشكلٍ مُبالغ به. فهي تنسى، من جهة، أنّ الفنّ الذي يعود إلى حقبة النسخ الكثيف وجد قيماً هيبوية أخرى (يُمكننا دوماً الاعتراض عليها: فهذه مسألة تقدير)، ومن جهة أخرى، وبشكلٍ أوسع، أنّه لا يجوز فهم مفهوم الهيبة بطريقة أبدية جداً. ذلك أنّ العناصر التي كانت وراء الإعجاب الذي يكنّه معاصرو مايكل أنجلو ورامبرانت هي ليست بالتأكيد ذاتها التي تؤسّس مجدهم اليوم. كما أنّ ثمّة أعمالاً نراها اليوم زاخرة بالهيبة، مثل أعمال فيرمير أو دو لا تور، فيما كانت تُعتبر قصديّتها في الحقبة التي أنجزت فيها، قصديّة سائر الأعمال الأخرى نفسها. قد لا يكون للفن بشكلٍ عام، معنى محدّد إلاّ إن كُنّا على استعداد لتقبُّل القيمة الهيبوية في الأعمال الفنية - ولكن طبيعة هذه الهيبة، والأعمال التي ننسبها إليها، لم تتوقف عن التغيُّر منذ وجود الفن. وقد ربطت حقبتنا الهيبة الفنية من جهة بالمؤسّسة (إلى التوقيع)، ومن جهة أخرى، بالطابع "المُهم تاريخياً" والخاص بالأعمال الماضية. ولا شكّ في أنّ هذا التحديد المزدوج مدعوّ بنفسه إلى أن ينتقل إلى مكان آخر، في المستقبل. وبكُلّ الأحوال، فهو ليس أقلّ أو أكثر أهميةً من المفاهيم التي سبقته.

وأيّا تكُن هيبة الصورة، يبقى الواقع أنّ الصورة - كُلّ صورة، حتّى الأكثر تفاهةً والأكثر سُرعةً في الزوال - تظهر لنا كظاهرة خاصة، وحتّى في أفضل الأحوال، كظاهرة فريدة. وأن نكون "أمام



صورة" (Didi-Huberman, 1990a)، هي أن نكون في حالة ذهنية، انفعالية، عاطفية، قد تختلف من الناحية الأنطولوجية حتّى عن كُل الحالات المُتبقّية، وهذا لا يُفسَّر فقط من خلال قُدرة الصورة على نقل معلومات بشأن شيءٍ ما في العالم. وما يبقى أمام أيّ صورة، هو الفعل الصافي المُرتبط بوجودها الاستثنائي: وهي تجربة عن المرئي تختلف عن التجربة العادية.

لن نتوسَّع في هذه الملاحظة، لأنّه سبق أن أثرنا هذه القُدرة الخاصة لوجود الصورة في أكثر من معرض في هذا الكتاب (مثلاً: ص 54، ص 97، ص 192، ص 218 والصفحة اللاحقة، وص 254). إضافةً إلى ذلك، لا يعبأ العديد من مستعملي الصورة إلاّ نادراً، في أن يعتبروها لنفسها، ويكتفون بلا صعوبة باستعمالها كوسائل اتّصال أو تعبير: وهذا الأمر واضح في ردّات الفعل المُختلفة التي يُثيرها مثلاً الفيلم الطويل: فالبعض لن يرى فيه سوى تجلٍّ ملموس لسَردٍ ما (وهذه هي الحالة العامة في أغلب الأحيان، بما في ذلك عند النُّقاد المُحترفين)، فيما يكون آخرون متنبّهين أكثر لهذه الصور وقوّتها البصرية المُحتملة. وثمّة ثقافة خاصة بالصورة، تجعلنا أكثر تقبُّلاً أو أقلّ تقبُّلاً لها، أكثر اهتماماً أو أقلّ اهتماماً بها ـ وهذا يكفي لنؤكّد، أنّه وعلى الرغمّ من غموض هذا المفهوم العام، تبقى "الصورة" مجالاً منفرداً في تجربتنا وفي حياتنا.





مكتبة
الفكر الجديد

المراجع البيبليوغرافية

لا نُقدِّم إليكم في ما يلي، قائمةً مدروسةً بالمراجع البيبليوغرافية حول الصورة، والتي قد تحتّل مئات الصفحات، بل نكتفي بإعطاء قائمة بأسماء كُتّاب رُتِّبت أسماؤهم ترتيباً أبجدياً، وهم أصحاب الكُتُب التي ذكرناها في سياق النص، بشكلٍ مُختصَر. وبالتالي، تضُمّ القائمة مجموعةً من الكُتُب التي انتقيناها، قد نكون نسينا بعض الكُتُب المعروفة و/ أو المُهمّة، على الرُّغم ممّا بذلناه من جهود في هذا المضمار. وسترون كذلك أنّنا لم نتردَّد في خَلط الكُتُب المُتخصِّصة والكُتُب العامّة، كُتُب البحث وكُتُب التعميم، إذ كُنّا نُعنى فقط بذكر الكُتُب المُفيدة والمُهمّة، كُلٌّ بحسب قصديّته.

إنّ التاريخ المُعطى لكُلّ نصّ هو تاريخ الطبعة الأولى؛ وفي حالة الكُتُب التي تمّ نشرها بعد فترةٍ طويلة على كتابتها، سوف نُعطي تاريخ الطبعة إنْ كانت معروفةً؛ ذلك أنّنا نعتبر أنّه من المُهم أن نضع كُلّ نصّ في إطار ظهوره التاريخي. ولكن، في ما يتعلق بالنشر، ذكرنا تلك التي هي أكثر في مُتناول القُرّاء الفرنسيّين؛ وبالتالي فقد أعطينا بشكلٍ منهجي مُعيّن، مرجع الترجمة الفرنسية للكُتُب المكتوبة في لغات أُخرى، في حال وجودها، وفي كُلّ الأحوال، الطبعة المُعاصرة أكثر؛ كما خفَّضنا، إلى أدنى حَدّ، الاستشهاد بمراجع في



لغات أجنبية. وعندما لا يكون مكان النشر مذكوراً، عندها تكون باريس (فرنسا) هي مكان النشر.

Agamben (Giorgio), 2008: trad. fr., *Signatura rerum: sur la méthode*, Vrin.

Albera (François), 1996: dir., *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Nathan.

Alberti (Leon-Battista), 1435: trad. fr. (et original latin), *De la peinture*, Macula, 1992.

1450-52: *Ludi mathematici*, a cura di Raffaele Rinaldi, Guanda, Milan, 1980.

Allendy (Robert), 1926: «La valeur psychologique de l'image», *L'Art cinématographique*, n° 1, Félix Alcan.

Alpers (Sveltana), 1984: trad. fr., *L'art de dépeindre: la peinture hollandaise au 17^e^ siècle*, Gallimard, 1990.

Anderson (Joseph & Barbara), 1978: «Motion perception in motion pictures», dans De Lauretis & Heath, dir. *The Cinematic Apparatus* (cf. *infra*).

André (Emmanuelle), 2007: *Esthétique du motif. Cinéma musique peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.

Arasse (Daniel), 1987: *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Flammarion.

1992: *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 2009.

1999: *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Hazan.

Arnheim (Rudolf), 1932: *Film als Kunst*, Fischer Taschenbuch, 2002. (Il existe une traduction française, [*Le cinéma est un art*, L'Arche, 1989] mais fondée sur la version anglaise, abrégée et récrite après la guerre.)

1954: *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Londres; 2nd ed., 1974.



1962: trad. fr., «Le mythe de l'agneau bêlant», *Vers une psychologie de l'art, suite d'essais,* Seghers, 1973.

1969: trad. fr., *La pensée visuelle,* Flammarion, 1976.

1981: *The Power of the Center,* University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Londres.

Aubral (François) & Chateau (Dominique), 1999: dir., *Figure, figural,* L'Harmattan.

Auerbach (Erich), 1944: trad, fr., *Figura*, Belin, 1993.

Augé (Marc), 1988: *Le dieu-objet*, Flammarion.

& Colleyn (Jean-Paul), 2004: *L'Anthropologie,* P.U.F., coll. «que sais-je?», 2e éd., 2009.

Aumont (Jacques), 1989: *L'Œil interminable,* La Différence, 2007.

1996: «Avant-garde: de quoi?» dans J.-P. Esquenazi, dir., *Vertov: le cinéma du réel,* L'Harmattan, 1998.

1998: *De l'esthétique au présent*, De Boeck, Paris - Bruxelles.

2006: *Le cinéma et la mise en scène,* Armand Colin, 2e éd. revue, 2010.

2007a: *Moderne? comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts,* Cahiers du cinéma.

2007b: «La tête coupée. Note sur *Noir Péché*», *Cinéma* 013.

et Benoliel (Bernard), 2008: *Le cinéma expressionniste. De «Caligari» à Tim Burton,* P.U.R., Rennes.

2009: *Matière d'image, Redux,* La Différence.

2010: *L'Attrait de la lumière.* Yellow Now, Crisnée.

BalÁzs (Béla), 1924: *Der sichtbare Mensch,* Suhrkamp, Francfort/ Main, 2001. [Pas de traduction française à ce jour, mais une excellente édition italienne, Lindau, Turin, 2008].

1930: (trad. fr.) *L'Esprit du cinéma*, Payot, 1977.

Baltrusaitis (Jurgis), 1984: *Anamorphoses,* Flammarion.



Barthes (Roland), 1953: *Le degré zéro de l'écriture,* Seuil, coll. «Points», 1972.

1964: «Rhétorique de l'image», Communications, n° 4.

1970a: «Le troisième sens», *L'Obvie et L'Obtus. Essais critiques III,* Éd. Du Seuil, 1982.

1970b: *S/Z,* Éd. du Seuil.

1975: «En sortant du cinéma», *Communications*, n° 23.

1980: *La Chambre claire,* Cahiers du cinéma - Gallimard.

Bassan (Raphaël), 2007: *Cinéma et abstraction. Des croisements,* Paris Expérimemtal.

Bataille (Georges), 1955: *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira.

Baudrillard (Jean), 1981: *Simulacres et simulation,* reprint fac-simile, Galilée, 1995.

Baudry (Jean-Louis), 1970: «Effets idéologiques produits par l'appareil de base», *L'effet-cinéma,* Albatros, 1978.

1975: «Le dispositif», *L'Effet-cinéma, op.cit.*

Baumgarten (Alexander Gottlieb), 1750-58: trad. fr., *Esthétique*, L'Herne, 1988.

Baxandall (Michael), 1970: trad. fr., *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450,* Éd. Seuil, 1989.

1972: trad. fr., *L'Œil du Quattrocento: l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, 1985.

Bazaine (Jean), 1990: *Le Temps de la peinture,* Flammarion, 2002.

Bazin (André), 1945: «Ontologie de l'image photographique», *Qu'est-ce que le cinéma?*, éd. «définitive» (abrégée), Éd. du Cerf, 1975.

1949: «Peinture et cinéma», *ibid.*

1950: «*Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique*», *Qu'est-ce que le cinéma?,* vol. 1, Éd. du Cerf, 1958.

1950-55: «L'évolution du langage cinématographique», *Qu'est-ce*



que le cinéma, ed. «définitive», *op.cit.*

1953: «Le western ou le cinéma américain par excellence», *ibid.*

Belloi (Livio), 2001: *Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps,* Nota Bene/ Méridiens Klincksieck, Québec - Paris.

Bellour (Raymond), 1975 : «Le blocage symbolique», *L'Analyse du film* (1980).

1976 : «Segmenter, analyser», *ibid.*

1980: *L'analyse du film*, Calmann - Lévy, 1995.

1988: «Autoportraits», *L'Entre - images* (1990a).

1990a : *L'Entre-images*, 2e éd. revue, La Différence, 2002.

1990b : «D'entre les corps», *ibid.*

1999: *L'Entre - images 2. Mots, Images*, P.O.L.

2009: *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités,* P.O.L.

Belting (Hans), 1990: trad. fr., *Image et Culte. Une histoire des images avant l'époque de l'art,* Cerf, 1998.

2001 : trad. fr., *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004.

Benjamin (Walter), 1935-39 : trad. fr., «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», *Œuvres III*, Gallimard, coll., «folio», 2000.

Bergala (Alain), 1977: *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Cahiers de l'audiovisuel, s.d.

Berger (John), 1972: *Ways of Seeing,* BBC, Londres / New York.

Besançon (Alain), 2000: *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme,* Gallimard.

Biette (Jean - Claude), 2000: *Qu'est-ce qu'un cinéaste?* P.O.L.

Billeter (Erika), 1985: *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie,* (bilingue allemand/ français), Benteli Verlag, Berne.



Bonafoux (Pascal), 1984: *Les peintres et l'autoportrait*, Skira, Genève.

Bonfand (Alain), 1993: *L'Ombre de la nuit. La mélancolie et l'angoisse dans les œuvres de Mario Sironi et Paul Sironi et Paul Klee entre 1933 et 1940,* La Différence, 2005.

1994: «Que sais-je de l'art abstrait?» *Histoire de l'art et phénoménologie, recueil de textes 1984-2008*, Vrin, 2009.

1995: *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie. La tristesse du roi, ibid.*

2007: *Le cinéma saturé*, P.U.F.

Bonitzer, (Pascal), 1982: *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma,* Cahiers du cinéma Gallimard.

1985: *Décadrages*, Cahiers de cinéma.

Bordewell (David), 1981: *The Films of Carl-Theodor Dreyer,* University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres.

1988: *Ozu and the Poetics of Cinema*, British Film Institute, Londres.

1993: *The Cinema of Eisenstein*, Harvard University Press, Cambridge (Ms.) - Londres.

& Staiger (Janet), Thompson (Kristin), 1985: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960,* Columbia University Press, New York.

Bosse (Abraham), 1665: *Traité des perspectives géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie royale de la peinture et sculpture,* Genève, Minkoff reprints, 1973.

Boulgakov (Serge), 1930: trad. fr., *L'icône et sa vénération. Aperçu dogmatique,* L'Âge d'Homme, Lausanne, 1996.

Bouvier (Michel) & Leutrat (Jean - Louis), 1981: *Nosferatu,* Cahiers du cinéma-Gallimard.

Brakhage (Stanley), 1963: trad. fr., *Métaphores et Vision*, Centre de Georges Pompidou, 1998 [*L'accès à l'original anglais est préférable*].



Braun (Marta), 1992: *Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey,* University of Chicago Press, Chicago.

Brenez (Nicole), 1996, «Puissances d'une forme cinématographique: l'étude visuelle (d'Al Razutis à Brian DePalma)», in *De la figure en général et du corps en particulier* (1998).

1998: *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck, Paris-Bruxelles.

Breton (Stéphane), 2005: *Télévision*, Hachette, coll. «Pluriel», 2006.

Browne (Nick), 1975: trad. fr., «Rhétorique du texte spéculaire», *Communications,* 23.

Brusatin (Manlio), 1983: trad. fr., *Histoire des couleurs,* Flammarion, 1986.

Bullot (Erik), 2003: «Virtualité du montage», *Renversements 1. Notes sur le cinéma,* Paris Expérimental, 2009.

Bunim (Myriam Schild), 1940: *Space in the medieval painting and the forerunners of perspective,* Columbia University Press, New York.

Burch (Noël), 2009: *Le cinéma au prisme des rapports de sexe,* Vrin.

Burke (Edmund), 1757: trad. fr., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau,* Vrin, 1990.

Canudo (Ricciotto), 1921: «L'esthétique du septième art», in *L'Usine aux images*, Séguier-arte, 1995.

Caron (Didier), 1993: «L'in(ter)vention Lumière», *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994.

Carroll (Noel), 1996: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge (UK)-New York.

Casetti (Francesco), 1986: *D'un regard l'autre,* Presses universitaires de Lyon, 1990.

Castro (Teresa), 2008: *La pensée cartographique des images*, Aléas, Lyon, 2011.



Cavell (Stanley), 1979 : trad. fr., *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma,* Belin, 1999.

Cennini (Cennino), 1437: trad. fr., *Il Libro dell'arte. Traité de l'art,* L'Œil d'or, 2009.

Charpy (Jean-Pierre), 1976: *L'objet pictural de Matisse à Duchamp,* Éd. du C.N.R.S.

Chateau (Dominique), 1999: *Arts plastiques : archéologie d'une notion,* Jacqueline Chambon, Nîmes.

2009 : *Philosophie d'un art moderne: le cinéma, L'Harmattan.*

Chauvet, Jean-Marie et al., 1995: *La grotte de Chauvet à Vallon Pont-d'Arc*, Éd. du Seuil.

Chéroux (Clément), 2003: *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique,* Yellow Now, Crisnée.

Chevreul (Eugène), 1839: *De la loi du contraste simultané des couleurs,* rééd. en facsimilé, Léonce Laget, 1969.

1864: *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels,* Baillière & Fils.

Chevrier (Jean-François), 2010: *Entre les beaux-arts et les médias: photographie et art moderne.* L'Arachnéen.

Child (Irvin), 1978: «Aesthetic theories», *Handbook of Perception*, vol. 10, Academic Press, New York.

Clair (Jean), 1983: *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité,* Gallimard.

Clay (Jean), 1975 : *De l'impressionnisme à l'art moderne,* Hachette.

Clottes (Jean), 1996: *Le Chamanisme de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées* (avec D. Lewis-Williams) Éd. Seuil.

Cohen-Séat (Gilbert), 1946: *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie,* Presses Universitaires de France, 2e édition, 1958.

Colin (Michel), 1985: *Langue, film, discours: prolégomènes à une*



sémiologie générative du film, Klincksieck.

Colleyn (Jean-Paul), 1993: *Le regard documentaire*, Centre Georges Pompidou.

Comment (Bernard), 1993: *Le XIX^e^ siècle des panoramas*, Adam Biro.

Comolli (Jean-Louis), 1971-2: «Technique et idéologie» *Voir et pouvoir: l'innocence perdue. Cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Verdier, 2004.

Conley (Tom), 1983: *«Objective Burma! On the graphic unconscious in a Hollywood film», Film Hieroglyphs: Ruptures in Classical Cinema*, University of Minesota Press, Minneapolis, 1991.

Courtine (Jean-Jacques) & Haroche (Claudine), 1988: *Histoire du visage*, Rivages.

Cary (Jonathan), 1991: trad. fr., *L'art de l'observateur: vision et modernité au 19^e^ siècle*, Jacqueline Chambon, 1994.

Crawford (William), 1979: *The Keepers of Light. A History and Working Guide to Early Photographic Processes*, Morgan & Morgan, Dobbs Ferry, N.Y.

Croce (Benedetto), 1901: trad. fr., *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, V. Giard & E. Brière, 1904.

Currie (Gregory), 1995: *Image and Mind. Film, philosophy and cognitive science*, Cambridge University Press, Cambridge/New York.

Dalai Emiliani (Marisa), 1961: trad. fr., «La question de la perspective», in Panofsky, *La perspective comme «forme symbolique»* (cf. infra).

Damasio (Antonio), 1994: trad. fr., *L'Erreur de Descartes*, Odile Jacob, 2008.

Damisch (Hubert), 1972: *Théorie du/ nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Éd. du Seuil.



1987 : *L'Origine de la perspective,* éd. revue, Flammarion, 1993.

Danto (Arthur), 1981: trad. fr., *La transfiguration du banal*, Éd. du Seuil, 1989.

Dars (Celestine), 1979: *Images of Deception: The Art of Trompe-l'œil,* Phaidon, Londres.

Debray (Régis), 1992: *Vie et mort de l'image. Une histoire de regard en Occident,* Gallimard.

De Duve (Thierry), 1984: *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité.* Éd. de Minuit.

1989 : *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité,* 2e éd., Ed. de Minuit, 1991.

De Haas (Patrick), 1985: *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt,* Transéditon.

De Lauretis (Teresa), 1984: *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema,* Indiana University Press, Bloomington.

& Heath (Stephen), 1980: dir., *The Cinematic Apparatus,* MacMillan, Londres-Basingstoke.

Deleuze (Gilles), 1981: *Logique de la sensation,* Éd. du Seuil, 2002.

1983: *L'Image-mouvement,* Éd. de Minuit.

1985: *L'Image-temps*, Éd. de Minuit.

1987: «Qu'est-ce que l'acte de création?», *Deux Régimes de fous,* Éd. de Minuit, 2003.

1988: «Qu'est-ce qu'un dispositif ?» *ibid.*

& Guattari (Félix), 1991: *Qu'est-ce que la philosophie ?*; Éd. de Minuit.

Delluc (Louis), 1920: *Photogénie,* in *Écrits cinématographiques 1. Le cinéma et les cinéastes,* Cinémathèque française, 1985.

1921 : Charlot, *ibid.*

Delorme (André), 1982: *Psychologie de la perception,* Études vivantes, Montréal-Paris.



Denis (Michel), 1989: *Image et Cognition*, Presses Universitaires de France.

Déotte (Jean-Louis), 2004: *L'Époque des appareils*, Lignes et manifestes.

Deregowski (Jan B.), 1980: *Illusions, patterns and pictures: a cross-cultural perspective*, Academic Press, Londres/ New York.

Derrida (Jacques), 1967: *L'Écriture et la Différence*, Éd. du Seuil.

1974: «Parergon», *La Vérité en peinture*, Flammarion, coll. «Champs», 1978.

1976: «Restitutions», *ibid.*

Descargues (Pierre), 1976: *La perspective. Histoire, évolution, techniques*, Éd. du Chêne.

Descola (Philippe), 2005: *Par-delà nature et culture*, Gallimard.

Désile (Patrick), 2000: *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, L'Harmattan.

Devictor (Agnès) & Feigelson (Kristian), 2010: dir., *Croyances et sacré au cinéma*, Charles Corlet, Condé-sur-Noireau.

Dhote (Alain), 1989: dir., *Cinéma et psychanalyse*, *Ciném Action* n° 50, Corlet, Condé-sur-Noireau.

Didi-Huberman (Georges), 1990a : *Devant l'image*, Éd. De Minuit.

1990b: *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, Flammarion, 2009.

2002 : *L'image survivante*, Éd. de Minuit.

2008: *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Éd. de Minuit.

2009a: *Quand les images prennent position*, Éd. de Minuit.

2009b: *La Survivance des lucioles*, Éd. de Minuit.

Dilthey (Wilhelm), 1883: trad. fr., *Critique de la raison historique: introduction aux sciences de l'esprit et aux autres textes*, Éd. du Cerf, 1992.



Doisneau, (Robert), 1979: *Trois secondes d'éternité,* Contrejour, 1984.

Dubois (Philippe), 1985: «Le Gros Plan», *Revue belge du cinéma,* n° 10 (dir.)

1990: *L'Acte photographique,* 2e éd., Nathan.

1999: «La matière image-temps», dans J. Aumont, dir., *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe,* Cinémathèque française.

2001: «La question du figural», in P. Taminiaux et C. Murcia, dir., *Cinéma Art(s) plastique(s)*, L'Harmattan, 2004.

Duguet (Anne-Marie), 1981: *Vidéo, la mémoire au poing*, Hachette.

1991: *Jean-Christophe Averty,* Dis-Voir.

2002: *Déjouer l'image: création électronique et numérique,* Jacqueline Chambon, Nîmes.

Dulac (Germaine), 1919-1937: *Écrits sur le cinéma*, Paris Expérimental.

Duras (Marguerite), 1987: *Les Yeux verts,* Cahiers du cinéma, 1996.

During (Élie), 2010: *Faux raccords. La coexistence des images.* Actes Sud/ Villa Arson, Arles-Nice.

Duthuit (Geroges), 1923-1952: *Représentation et présence*, Flammarion, 1974.

1961: *L'image et l'Instant*, José Corti.

Duval (Amaury), 1878: *L'atelier d'Ingres. Souvenirs.* Arthena, 1993.

Eco (Umberto), 1968: trad. fr., *La Structure absente,* Mercure de France, 1972.

1984: *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana University Press, Bloomington.

1985: trad. fr., *La Guerre du faux,* Grasset.

Edgerton Jr (Samuel Y.), 1975: *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective,* Harper & Row, New York, 1976.



Ehrenzweig (Anton), 1967: trad. fr., *L'ordre caché de l'art: essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, 1982.

Eisenstein (Serguéï Michaïlovitch), 1929: trad. fr., «La quatrième dimension au cinéma», *Cahiers du cinéma*, n° 273-74 (1974).

1935: trad. angl., «Film Form: New Problems» *Film Form & Film Sense*, Meridian Books, Cleveland, 1957 [il existe une traduction française, mais tellement bourrée d'erreurs qu'on ne peut la recommender].

1945: trad. fr., «Rodin et Rilke. Le problème de l'espace dans les arts représentatifs», *Cinématisme.*

1946a: trad. fr., *La non indifférente Nature*, U.G.E., coll. «10/18», 1976.

1946b: trad. fr. «Histoire du gros plan», *Mémoires,* Julliard, 1989.

Eisner (Lotte), 1952-65: *L'Écran démoniaque*, Ramsay, 1985.

Eizykman (Claudine), 1976: *La jouissance-cinéma,* U.G.E., coll. «10/18».

Elias (Norbert), 1984: trad. fr., *Le temps,* Presses Pocket, 1999.

El Nouty (Hassan), *Théâtre et pré-cinéma. Essai sur la problématique du spectacle au XIX^e^ siècle*. Nizet.

Epstein (Jean), 1921: *Bonjour cinéma,* reprint fac-simile, Maeght, 1993.

1926: «Le cinématographe vu de l'Etna», *Écrits sur le cinéma*. vol.1, Seghers, 1975.

1935: *Photogénie de l'impondérable, ibid.*

1946: *Intelligence d'une machine, ibid.*

Esquenazi (Jean-Pierre), 2004: *Godard et la société française des années 1960,* Armand Colin.

2007: *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Armand Colin.



Faure (Élie), 1922: «La cinéplastique», *Fonctions du cinéma,* Denoël/ Gonthier, coll. «Méditations».

Fiedler (Konrad), 1887: trad. fr., *Sur l'origine de l'activité artistique,* Éd. de l'ENS, 2008.

Field (Joanna) (alias Marion Milner), 1957: *On not being able to paint,* International Universities Press, New York, 1967.

Fleischer (Alain), 2009: *L'Empreinte et le Tremblement, Écrits sur le cinéma et la photographie*, Galaade.

Flitterman-Lewis (Sandy), 1996: *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, Columbia University Press, New York.

Floch (Jean-Marie), 1987: *Les Formes de l'empreinte, Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand,* Pierre Fanlac, Périgueux.

Flocon (Albert) & Taton (René), 1963: *La perspective*, P.U.F., coll. «Que sais-je?», 7e édition revue, 2005.

Florensky (Paul), 1919: trad. fr., *La perspective inversée,* L'Âge d'homme, Lausanne, 1992.

1922: trad. fr. *L'iconostase*, dans *La perspective inversée, op. cit.*

Focillon (Henri), 1943: *Vie des formes,* P.U.F., 2010.

Foucault (Michel), 1966: *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines,* Gallimard, 1994.

1969: *L'Archéologie du savoir,* Gallimard, 2008.

1975: *Surveiller et Punir. Naissance de la prison,* Gallimard, 1994.

Frampton (Hollis), 1972: trad. fr., «Pentacle pour conjuguer la narration», in *L'Écliptique du savoir. Film, photographie, vidéo,* Centre Georges Pompidou, 1999.

Francastel (Pierre), 1951 : *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Gonthier, 1994.

1963: «Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif»,



L'image, la vision et l'imagination, Denoël-Gonthier,1983.

1965: *La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art,* Gonthier.

Frascina (Francis) *et. al.*, 1993: *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century,* Yale University Press, New Haven/ London.

Freedberg (David), 1989: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response,* University of Chicago Press.

Freud (Sigmund), 1899: trad. fr., *L'Interprétation des rêves,* Presses Universitaires de France, 1996.

1910: trad. fr., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, 1997.

1915: trad. fr., «Pulsions et destins de pulsions», *Métapsychologie*, Gallimard, PUF, coll. «Quadrige», 2010.

Fried (Michael), 1980: trad. fr., *La Place du spectateur*, Gallimard, 1990.

Frisby (John), 1979: trad. fr., *De l'œil à la vision*, Nathan, 1981.

Frizot (Michel), 1985: dir., *Identités. De Disdéri au photomston,* Centre National de la photographie.

1994: dir. *Nouvelle Histoire de la photographie*, Bordas.

2001: *Étienne-Jules Marey, chronophotographe,* Nathan.

& Cédric De Veigly, 2006: *Photo trouvée,* Phaidon.

Fulchignoni (Enrico), 1969: *La civilisation de l'image, ou les Boîtes de Pandore,* Payot, 2e éd. augmentée, 1975.

Gadamer (Hans-Georg), 1960: trad. fr., *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique,* Éd. du Seuil, 1996.

Gage (John), 1993: *Colour and Culture. Practice and Meaning, from Antiquity to Abstraction,* Thames & Hudson.

Galassi (Peter), 1981: trad. fr., «Avant la photographie», *L'In-*



vention d'un art: la photographie, Centre Georges-Pompidou/ Adam Biro.

Gaudreault (André), 1988: *Du littéraire au filmique: système du récit,* Méridiens-Klincksieck.

2008: *Cinéma et Attraction.* Pour une nouvelle histoire du cinématographe, CNRS éditions.

Gauthier (Guy), 1982: *Vingt leçons (plus une) sur l'image et le sens,* 2e éd. augmentée, Edilig, 1989.

Gauthier (Yves & Christine) et. al., 1996: *L'art du Sahara. Archives des sables,* Éd. du Seuil.

Genette (Gérard), 1972: *Figures III,* Éd. du Seuil, coll. «Essais», 1993.

Ghali (Noureddine), 1995: *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories,* Paris Expérimental.

Ghyka, Matila, 1927: *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts,* Éd. du Rocher, Monaco, 1998.

Gibson (James J.), 1966: *The Senses considered as perceptual systems,* Houghton-Mifflin, Boston.

1979: trad. fr., *L'approche écologique de la perception visuelle,* MF éditions, 2009.

Ginzburg (Carlo), 1980: trad. fr., «Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au 16e siècle», in *Mythes, emblèmes, traces,* Flammarion, 1989.

Girard (René), 1972: *La Violence et le Sacré,* Hachette, coll. «Pluriel», 2002.

Goethe (Johann Wolfgang von), 1810: trad. fr., *Traité des couleurs,* 4e éd., Triades, 2000.

Gombrich (Ernst H.), 1959: trad. fr., *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale,* trad. fr., Gallimard, 1971.

1965: trad. fr., «La découverte du visuel par le moyen de l'art», *l'Écologie des images,* Flammarion, 1983.



1974: «Mirror and Map», *The Image and the Eye,* Phaidon, Oxford, 1982.

1979a: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art,* Cornell University Press, Ithaca (N.Y.).

1979b: «The dream of reason. Symbols of the French revolution», *The Uses of Images. Studies in the social function of art and visual communication,* Phaidon, Oxford, 2000.

1989: «Images as luxury objects», *The Uses of Images, op.cit.*

Goodman (Nelson), 1976: trad. fr. *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles,* Hachette, 2005.

1981: «Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony», in W.J.T. Mitchell, ed. *On Narrative*, University of Chicago Press, Chicago-Londres.

Gorki (Maxime), 1896: trad. fr., in Jérôme Prieur, *Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma, une anthologie*, Cahiers du cinéma.

Gracq (Julien), 1981: «Préface», in Bouvier & Leutrat, *Nosferatu* (cf. supra).

Grange (Marie-Françoise), 2008: *L'autoportrait en cinéma,* Presses Universitaires de Rennes.

Gregory (Richard L.), 1970 : *The Intelligent Eye,* Weidenfeld & Nicholson, Londres.

& Gombrich (E. H.), 1973: dir., *Illusion in nature and art,* Charles Scribner's Sons, New York.

Green (Eugène), 2009: *Poétique du cinématographe*, Actes Sud, Arles.

Greenberg (Clement), 1961: trad. fr., *Art et Culture,* Macula, 1998.

Groupe μ, 1992: *Traité du signe visuel,* Éd. du Seuil.

Guillaume (Paul) 1937: *La Psychologie de la forme*, Flammarion, coll. «Champs», 1992.

Haber (Ralph N.) & Hershenson (Maurice), 1980: *The Psychol-*



ogy of visual perception, 2nd ed., Holt, Rinehart & Winston, New York.

Hamou (Philippe), 1995: dir., *La vision perspective (1435-1740)*, Payot.

Haskell (Francis), 1976: trad. fr., *La Norme et le caprice, redécouvertes en art: aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Flammarion, 1993.

1997: trad. fr., *L'Amateur d'art*, Libraire générale française, coll. «Livre de poche».

Hauser (Arnold), 1938: trad. fr., *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Presses Universitaires de France, 2004.

Heath (Stephen), 1977: «On suture», *Questions of cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1981.

Heidegger (Martin), 1936: trad. fr. «L'origine de l'œuvre d'art», *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, coll. «Tel», 1992.

Heinich (Nathalie), 1996 : *Être artiste*, Klincksieck.

Hendricks (Gordon), 1975: *Eadweard Muybridge. The father of motion picture*, Secker & Warburg, Londres.

Hennebelle (Guy), 1976: dir., *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 5-6.

Hildebrand (Adolf), 1893: trad. fr., *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, L'Harmattan, 2002.

Hochberg (Julian), 1978 : *Perception*, 2nd edition, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (N.J.).

& Brooks (Virginia), 1962: «Pictorial Recognition as an Unlearned Ability: A Study of one Child's Performance», *American journal of psychology*, n° 75.

Hockney (David), 2001: *Secret knowledge: Rediscovering the lost techniques of the old masters*, Thames & Hudson, Londres.

Huizinga (Johan), 1924: trad. fr., *L'Automne du Moyen-âge*, Payot, 2002.



Ishaghpour (Youssef), 1982: *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma,* Denoël/ Gonthier, coll. «Médiations».

Itten (Johannes), 1988: *Bildanalysen,* Hg. Rainer Wick & Anneliese Itten, Otto Maier, Ravensburg.

Jameson (Frederic), 1991: trad. fr., *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif,* Beaux-Arts de Paris, 2007.

Jaubert (Alain), 1986: *Le commissariat aux archives: les photos qui falsifient l'histoire,* Barrault.

Jones (Mark), éd. 1990: *Fake? The Art of Deception,* University of California Press, Berkley/ Los Angeles.

Jost (François), 1989: *L'Œil-caméra: entre film et roman,* 2e éd. augmentée, Presses Universitaires de Lyon.

Jouannais (Jean-Yves), 1997: *Artistes sans œuvre. I would prefer not to*, Verticales, 2009.

Jullier (Laurent), 2002: *Cinéma et Cognition,* L'Harmattan.

& Leveratto (Jean-Marc), 2008: *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien,* Vrin.

Junod (Philippe), 1976: *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne : pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler,* L'Âge d'homme, Lausanne.

Kandinsky (Wassily), 1912: trad. fr., *Du spirituel dans l'art,* Gonthier, coll. «Médiations», 1976.

1926: trad. fr., *Point Ligne Plan,* Gonthier, coll. «Méditations», 1972.

1925-28: trad. fr., *Cours du Bauhaus*, Gonthier, coll. «Méditations», 1975.

Kant (Emmanuel), 1781-87 : trad. fr., *Critique de la raison pure*, diverses traductions et éditions.

1790: trad. fr., *Critique du jugement,* diverses traductions et éditions.

Kaplan (E. Ann), 2000: dir., *Feminism and Film,* Oxford Univer-



sity Press, Oxford, New York.

Kennedy (John M.), 1974: *A Psychology of Picture Perception*, Jossey-Bass, San Francisco-Washington-Londres.

Kibby (Lynne), 1997: *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, Durham (N.C.)

Klee, (Paul), 1920: trad. fr., «Credo du créateur», *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, coll. «Méditations», s.d.

1925: trad. fr., *Esquisses pédagogiques, ibid.*

Klingender (Francis), 1947: *Art and the industrial revolution*, revised ed., Paladin, Frogmore, 1975.

Köhler (Wolfgang), 1947: *Gestalt Psychology*, New American Library, 1959.

Kosslyn (Stephen), 1994: *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*, MIT Press, Cambridge (Ms) / Londres.

Kracauer (Siegfried), 1960: trad. fr., *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Flammarion, 2010.

Krauss (Rosalind), 1990: trad. fr., *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula.

Kubler (George), 1962: trad. fr., *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses, Champ Libre*, 1973.

Kuntzel (Thierry), 1975a : «Le travail du film, 2», *Communications*, n° 23.

1975b: «Note sur l'appareil filmique», dans *Title TK*.

2006: *Title TK. Notes 1974-1992*, Anarchive et Musée des Beaux-arts, Nantes.

Kurtz (Rudolf), 1926: trad. fr., *Expressionnisme et cinéma*, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

Lacan (Jacques), 1964: *Séminaire XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éd. du Seuil, 1973.

Laffay (Albert), 1964: *Logique du cinéma: création: création et spectacle*, Masson.

Lebel (Jean-Patrick), 1970: *Cinéma et idéologie*, Éditions sociales.



Lefebvre (Martin), 1997: *Psycho: De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*. L'Harmattan.

Léger (Fernand), 1922: «Essai critique sur la valeur plastique du film d'Abel Gance La Roue», *Fonctions de la peinture*, Gonthier, coll. «Médiations», 1965.

Le Maître (Barbara), 2004: *Entre film et photographie: essai sur l'empreinte*, Presses Universitaires de Vincennes.

Lessing (Gotthold-Ephraïm), 1765 : trad. fr., *Laocoon*, Hermann, 1990.

Leutrat (Jean-Louis), 1990: *«La prisonnière du désert», de John Ford*, Adam Biro.

1995: *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Cahiers du cinéma.

2009: *Un autre visible. Le fantastique du cinéma*, De l'incidence.

Leutrat (Jean-Louis) et Liandrat-Guigues (Suzanne), 1990: *Les Cartes de l'ouest. Histoire d'un genre cinématographique, le western*, Armand Colin.

2007a: *Western(s)*, Klincksieck.

2007b: *Splendeur du western*, Rouge profond, 2007b.

Levin (Thomas), 2002: *CTRL (space)* ZKM, Karlsruhe.

Lévi-Strauss (Claude), 1979: *La Voie des masques*, éd. augmentée. Presses Pocket, 1991.

Lévy-Brühl (Lucien), 1922 : *La mentalité primitive*, Flammarion, 2010.

Lhote (André), 1950: *Traité de la figure*, in *Traités du paysage et de la figure*, Grasset, 1986.

Lichtenstein (Jacqueline) & Michel (Christian), 2006: dir. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de scuplture, 1648-1681*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Lindsay (Vachel), 1915: trad. fr., *De la caverne à la pyramide. Écrits sur le cinéma, 1914-1925*, Méridiens Klincksieck, 2000.



Loppinot (Stefani de), 2010: *«La Région centrale» de Michael Snow. Voyage dans la quatrième dimension*, Yellow Now, Crisnée.

Lubbock (Percy), 1921: *The Craft of fiction*, P. Smith, New York, 1947.

Lyotard (Jean-François), 1971: *Discours Figure*, Klincksieck, 1985.

1973: «L'acinéma», *Revue d'esthétique*, n° 2-4.

1986: *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance, 1982-85*, Librairie générale française, «Livre de poche», 1993.

Mcluhan (Marshall), 1967: trad. fr., *Message et massage*, J.J. Pauvert, 1968.

Magritte (René), 1954: «La pensée et les images», in *Les Mots et les Images*, Labor, Bruxelles, 1994.

Maldiney (Henri), 1953: «Le faux dilemme de la peinture: abstraction ou réalité», in *Regard Parole Espace*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1973.

1966: «Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Strauss», *ibid.*

1967: *«L'esthétique des rythmes», ibid.*

Malevitch (Casimir), 1920: trad. fr., «Le suprématisme, 34 dessins», in *De Cézanne au suprématisme*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1993.

1922: trad. fr., «Dieu n'est pas détrôné. L'art. L'église. La fabrique», *ibid.*

1928: trad. fr., «Le nouvel art et l'art figuratif», in *Les Arts de la représentation*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1994.

Malraux, (André), 1951a: *Le Musée imaginaire*, Gallimard, 1997.

1951 b: *Les Voix du silence*, Gallimard, 1965.

Mannoni (Laurent), 1994: *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*, Nathan.



1997: *Georges Demenÿ, pionnier du cinéma*, Pagine.

1999: *Étienne-Jules Marey: la mémoire de l'œil*, Mazzotta, Milan/ Cinémathèque française.

Manovich (Lev), 2001: *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge (Mass.)

Marin (Louis), 1971: *Études sémiologiques. Écriture, peinture, Klincksieck.*

1989: *Opacité de la peinture*, Usher.

Martin (Sylvia), 2006: trad. fr., *Art Vidéo*, Taschen, Cologne.

Masson (André), 1950: *Le Plaisir de peindre*, La Diane française, Nice. Larges extraits dans Masson, *Le Rebelle du surréalisme*, Hermann, 1994.

Mehler (Jacques), & Dupoux (Emmanuel), 1995: *Naître humain*, Odile Jacob.

Melchior-Bonnet (Sabine), 1994: *Histoire du miroir*, Éd. Imago.

Menger (Pierre-Michel), 2009: *Le Travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard.

Mèredieu (Florence de), 2004: *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, 2e édition, Larousse.

Merleau-Ponty (Maurice), 1945a: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. «Tel», 1976.

1945b: *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Gallimard, 2009.

1964: *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 2006.

Metz (Christian), 1964: «Le cinéma, langue ou langage?», *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968.

1965: «À propos de l'impression de réalité au cinéma» *ibid.*

1968: «Problèmes de dénotation dans le film de fiction», *ibid.*

1970: «Au-delà de l'analogie, l'image», *Essais sur la signification au cinéma*, 2, Klincksieck, 1972.

1975: «Le perçu et le nommé», *Essais sémiotiques*,Klincksieck, 1977.



1977: *Le signifiant imaginaire,* U.G.E., coll. «10/18».

Michaux (Emmanuelle), 1999: *Du panorama pictural au cinéma circulaire: origines et histoires d'un autre cinéma, 1785-1998,* L'Harmattan.

Michotte (Albert), 1948: «Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques», *Revue internationale de filmologie,* n° 3-4.

1954: *La Perception de la causalité,* Publications universitaires de Louvain-Erasme, Louvain-Paris.

Mitchell (W. J. Thomas), 1986: *Iconology. Image, Text, Ideology,* University of Chicago Press.

1994: *Picture Theory, essays on verbal and visual representation,* University of Chicago Press, Chicago.

Mitry (Jean), 1963: *Esthétique et Psychologie du cinéma, tome 1,* Éditions universitaires.

1965: *Esthétique et Psychologie du cinéma, tome 2,* Éditions universitaires.

Moholy-Nagy (Laszlo), 1925: *Malerei Fotografie Film,* Bauhaus-Bücher, reprint en fac-similé, 1986. [Trad. fr., *Peinture, photographie, film et autres essais sur la photographie*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2007 - mais sans les photos essentielles pour cet ouvrage].

Mulvey (Laura), 1989: *Visual and other pleasures*, 2nd ed., Palgrave MacMillan, Basingstoke-New York, 2009.

Munier (Roger), 1963: *Contre l'image*, Gallimard, 1989.

Münsterberg (Hugo), 1916: trad. fr., *Le cinéma: une étude psychologique et autres essais,* Héros-limite, Genève, 2010.

Neisser (Ulric), 1967: *Cognitive psychology,* Appleton-Century-Crofts, New York.

Neveux (Marguerite), 1995: *Nombre d'or. Radiographie d'un mythe,* Seuil, coll. «Points».

Odin (Roger), 1990: *Cinéma et production de sens,* Armand Colin.



2000: *De la fiction*, De Boeck, Bruxelles-Paris.

Oettermann (Stephan), 1980: trad. angl., *The Panorama: history of a mass medium*, Zone Books, New York.

Ollier (Claude), 1965: «Une aventure de la lumière», *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma/ Gallimard, 1981.

Ortega Y Grasset (José), 1949: trad. fr., *La Déshumanisation de l'art*, Sulliver, Cabris, 2008.

Oudart (Jean-Pierre), 1969: «La suture», *Cahiers du cinéma*, n° 211 & 212.

1971: «L'effet de réel», *Cahiers du cinéma*, n° 228.

Païni (Dominique), 1997: dir., *Projections, les transports de l'image*, Hazan-Le Fresnoy-AFAA, Paris-Tourcoing.

2002 : *Le temps exposé: le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du cinéma.

Panofsky (Erwin), 1924: trad. fr., *La perspective comme «forme symbolique»*, Éd. de Minuit, 1991.

1932: trad. fr., «Contribution aux problèmes de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu», in J. Lichtenstein, dir., *La Peinture*, Larousse, coll. «Textes essentiels», 1997.

1939: trad. fr., *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Gallimard, 1979.

1953: trad. fr., *Les Primitifs flamands*, Hazan, 2003.

Parfait (Françoise), 2001: *Vidéo: un art contemporain*, Éd. du Regard.

Pasolini (Pier Paolo), 1966: trad. fr. «La langue écrite de la réalité», *l'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Ramsay, 1989.

Passeron (Jean-Claude), 1991 : *Le raisonnement sociologique. L'espace non popperien du raisonnement naturel*, Nathan.

Passeron (René), 1962: *L'Œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, 3e éd. revue et augmentée, Vrin, 1980.



Pastoureau (Michel), 1988: *Couleurs, images, symboles,* Le Léopard d'or.

2002: *Bleu. Histoire d'une couleur,* Éd. du Seuil.

Patalas (Enno), 2001: *Metropolis in/aus Trümmern. Eine Filmgeschichte,* Dieter Bertz Vlg., Berlin.

Paulhan (Jean), 1962: *L'Art informel: éloge,* Gallimard.

Peirce (Charles S.), 1867 sq: trad. fr., *Écrits sur le signe,* Éd. du Seuil, 1978.

Péquignot (Bruno), 2007: *La Question des œuvres en sociologie des arts et de la culture,* L'Harmattan.

2008 : *Recherches sociologiques sur les images,* L'Harmattan.

Petro (Patrice), 2002: *Aftershocks of the New: Feminism and Film History,* Rutgers University Press, New Brunswick (NJ).

Pfister (Oskar), 1922: trad. angl., *Expressionism in Art. Its psychological and biological basis,* Kegan Paul, Londres.

Piault (Marc-Henri), 2000: *Anthropologie et cinéma: passage à l'image, passage par l'image*, 2e éd., Armand Colin, 2008.

Piero della Francesca, v. 1480: trad. fr., *De la perspective en peinture,* In Medias Res, 1998.

Pirenne (Maurice), 1970: *Optics, Painting and Photography,* Cambridge University Press.

Pleynet (Marcelin), 1969: (avec J. Thibaudeau), «Économique, idéologique, formel», *Cinéthique*, n° 3.

Rancière, (Jacques), 2003: *Le Destin des images,* La Fabrique.

Ray (Man), 1998: *Ce que je suis et autres textes,* Hoëbeke.

Recht (Roland), 1989: *La lettre de Humboldt,* Christian Bourgois.

Restany (Pierre), 1978: *Le Nouveau réalisme,* U.G.E., coll. «10/18».

Revault d'Allonnes (Fabrice), 1991: *La Lumière au cinéma,* Cahiers du cinéma.

Richard (Lionel), 1976a: *D'un apocalypse à l'autre: sur l'Alle-*



magne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années vingt, éd. revue et augm., Somogy, 1998.

1976b: dir., *L'expressionnisme, «Obliques»* n° 6-7, Nyons, Borderie.

Ricœur (Paul), 1975: *La métaphore vive*, Éd. du Seuil, coll. «Points», 1997.

1986: *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Éd. du Seuil.

Riegl (Aloïs), 1893: trad. fr., *Questions de style. Fondements d'une histoire sur l'ornementation*, Hazan, 2002.

1899: trad. fr., *Grammaire historique des arts plastiques: volonté artistique et vision du monde*, trad. fr., Klincksieck, 1978.

Roche (Denis), 1982: *La disparition des lucioles*, Cahiers du cinéma.

1985 : *Conversations avec le temps*, Le Castor astral.

Rock (Irving), 1984 : *Perception*, Scientific American Library, New York.

Rodin (Auguste), 1911: *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Grasset, coll. «Cahiers rouges», 1997.

Rodowick (David), 2001 : *Reading the Figural, or, Philosophy after the new media*, Duke University Press, Durham/Londres.

2007: *The Virtual life of film*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

Ropars (Marie-Claire), 1981: *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*, P.U.F.

1990 : *Écraniques. Le film du texte*, Presses universitaires de Lille.

1995: *L'idée d'image*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis.

Rosen (Charles) & Zerner (Henri), 1984 : trad. fr., *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du 19^e^ siècle*, Albin Michel, 1986.



Ruskin 1851-53: trad. fr., *Les Pierres de Venise,* Hermann, 2005.

Sadoul (Georges), 1946: *Histoire générale du cinéma, 1: L'invention du cinéma, 1832-1897,*éd. revue et augmentée, Denoël, 1973.

Salt (Barry), 1983: *Film style and technology: history and analysis,* Starwford, Londres.

Sartre (Jean-Paul), 1940: *L'imaginaire,* Gallimard, coll. «folio», 1986.

Schaeffer (Jean-Marie), 1987: *L'image précaire,* Seuil.

1992: *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du 18e siècle à nos jours*, Gallimard.

1999: *Pourquoi la fiction?,* Éd. du Seuil.

Schaeffer (Pierre), 1970: *Machines à communiquer: Genèse des simulacres,* Éd. du Seuil.

1972: *Machines à communiquer, 2: Pouvoir et communication,* Éd. du Seuil.

Schefer (Jean Louis), 1980: *L'Homme ordinaire du cinéma*, Éd. de l'Étoile, 1997.

1997: *Du monde et du mouvement des images,* Cahiers du cinéma.

1998: *Cinématographiques: objets périphériques et mouvements annexes,* P.O.L.

1999: *Questions d'art paléolithique,* P.O.L.

Scheinfeigel (Maxime), 2008: *Cinéma et Magie*, Armand Colin.

Schivelbusch (Wolfgang), 1977: trad. fr., *Histoire des voyages en train,* Le Promeneur, 1990.

Schleiermacher (Friedrich Daniel Ernst), 1809-10: trad. fr., *Herméneutique,* Éd. Du Cerf/ PUL, 1987.

Schmitt (Jean-Claude), 2002: dir., *Ève et Pandora: la creation de la femme*, Gallimard, coll. «Le temps des images».

Schwartz (Terry), 2006: *L'imagerie mentale,* Viamédias, Auxerre, 2008.

Seguin (Louis), 1999: *L'espace du cinéma (hors-champ, hors-*



d'œuvre, hors-jeu), Ombres, Toulouse.

Seuphor (Michel), 1956: *Piet Mondrian*, Séguier, 1987.

Shannon (Claude) & Weaver (Warren), 1948: *Théorie mathématique de la communication*, C.E.P.L., 1975.

Shapiro (Meyer), 1945: trad. fr., «*Muscipula diaboli*. Le symbolisme du retable de Mérode», *Style et société*, Gallimard, 1982.

Simon (Jean-Paul) & Vernet (Marc), 1983: dir., *Énonciation et cinéma*, *Communications*, n° 38.

Smith (Murray), 1995: *Engaging Characters. Fiction, Emotions and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford.

Sontag (Susan), 1977: trad. fr., *Sur la photographie*, Christian Bourgois, 2000.

Sorlin (Pierre), 2000: *Persona. Du portrait en peinture*, Presses Universitaires de Vincennes.

Soulez (Guillaume), 1999: dir., *Penser, cadrer: le projet du cadre*, *Champs visuels*, n° 12-13.

Souriau (Étienne), 1953: «Les grands caractères de l'univers filmique», in *L'univers filmique*, Flammarion.

Sperber (Dan), 1975: *Le Symbolisme en général*, Hermann.

Stevenson (Ralph) & Debrix (J.R.), 1965: *The Cinema as Art*, Penguin Books, Baltimore (Md.)

Stoichita (Victor), 1993: *L'instauration du tableau*, Droz, Genève, 2e éd. revue, 1999.

Strauss (Erwin), 1935: trad. fr., *Du sens des sens*, Jérôme Million, Grenoble, 2000.

Talbot (Frederick), 1912: *Moving Pictures: How they are made and worked*, J.B. Lippincott Co., Philadelphie, 1923.

Talbot (William Fox), 1844: *The pencil of nature*, Da Capo Press, New York, 1969.

Taminiaux (Pierre) & Murcia (Claude), 2001: *Cinéma art(s) plastique(s)*, L'Harmattan, 2004.



Taraboukine (Nikolaï), 1923: trad. fr., *Le dernier tableau,* Champ Libre, 1980.

Tarkovski (Andréï), 1986: trad. fr., *Le Temps scellé*, Cahiers du cinéma, 2004.

Teyssèdre (Bernard), 1967: *L'art français au siècle de Louis XIV,* Livre de Poche.

Thévoz (Michel), 1980: *L'Académisme et ses fantasmes,* Éd. de Minuit.

Tinel (Muriel), 2004: *L'autoportrait cinématographique*, thèse de doctorat, EHESS.

Tisseron (Serge), 2009: *Faut-il interdire les écrans aux enfants?,* Mordicus.

Todorov (Tsvetan), 1978: *Symbolisme et interprétation,* Éd. du Seuil.

Trachtenberg (Alan), 1980: dir., *Classic Essays on Photography,* Leete's Island Books, New Haven.

Tsyviane (Iouri), 1986: «Notes historiques en marge de l'expérience de Koulechov», *Iris*, n° 6.

Turim (Maureen), 1985: *Abstraction in avant-garde film,* UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan).

Vancheri (Luc), 2007: *Cinéma et Peinture. Passages, partages, présences.* Armand Colin.

2009: *Cinémas contemporains : du film à l'installation,* Aléas, Lyon.

Van Lier (Henri), 1983: *Philosophie de la photographie, Cahiers de la photographie*, Hors-série.

Vanoye (Francis), 1989: «L'émotion, esquisse d'une réflexion», in Dhote, 1989.

Vasarely (Victor), 1969: *Entretiens avec Vasarely* (par Jean-Louis Ferrier), Pierre Belfond.

Vernant (Jean-Pierre), 1985: *La mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, nouvelle édition complétée, Hachette, 2008.



Vernet (Marc), 1988: *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma.

Veyne (Paul), 1983: *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Éd. du Seuil, coll. «Points», 1992.

Villain (Dominique), 1992: *L'Œil à la caméra*, 2^e^ éd. revue et corrigée, Cahiers du cinéma.

Vinci (Léonard de), ca 1500-1510: trad. fr. *Traité de la peinture*, Calmann-Lévy, 2003. [Il existe de nombreuses autres éditions, partant de manuscrits différents.]

Wallon (Henri), 1941: *L'évolution psychologique de l'enfant*, Armand Colin, 1968.

White (John), 1957: trad. fr., *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Adam Biro, 1992.

Wirth (Jean), 1989: *L'Image médiévale*, Méridiens Klincksieck.

Wittgenstein (Ludwig), 1950: trad. fr., *Remarques sur les couleurs*, TER, Mauvezin, 3^e^ édition, 1989.

Wittkower (Rudolf), 1977: trad. fr., *Qu'est-ce que la sculpture? Principes et procédures*, Macula, 1995.

Wölfflin (Heinrich), 1915: trad. fr., *Principes fondamentaux d'histoire de l'art: le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Gérard Monfort, 1994.

Wollen (Peter), 1972: *Signs and meaning in the cinema*, B.F.I., Londres, 1998.

Wollheim (Richard), 1971: trad. fr., *L'Art et ses objets*, Aubier, 1994.

1987: *Painting as an art, Thames & Hudson*, Londres.

Worringer (Wilhelm), 1913: trad. fr., *Abstraction et Einfühlung*, Klincksieck, 1993.

Worth (Sol.), 1975: «Pictures can't say "ain't"», in Worth 1969-76.

1969-76: *Studying visual communication*, University of Pennsylvania Press.



& Adair (John), 1972: *Through Navajo Eyes: an exploration in film communication and anthropology*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1997.

& Gross (Lawrence), 1974: «Symbolic strategies» in Worth 1969-76.

Wunenburger (Jean-Jacques), 1997: *Philosophie des images*, P.U.F.

Zabunyan (Dork), 2006: *Gilles Deleuze: voir, parler, penser au risque du cinéma,* Publications de la Sorbonne Nouvelle.

Zischler (Hanns), 1996: trad. fr., *Kafka va au cinéma*, Cahiers du cinéma.



الثبت التعريفي

اجتماعوي (sociologisme): مُصطلحٌ مشتقٌّ من sociologie (علم الاجتماع) وقد أضيفت إليه اللاحقة (isme-) لتُفيد بمعنى سلبي، كُلّ خطاب مُنغلق على ذاته. نزعةٌ تميل إلى نسب كلّ الظواهر البشرية إلى نتاجٍ مُعيّن من تنظيم المُجتمع.

إدراك الذات (proprioception): مُصطلحٌ مُشتقٌّ من اللاتينية proprius ويعني "الخاص"، ومن كلمة perception (إدراك). وهو يعني مجموعة الأجهزة المُستقبلة، والمسالك، والمراكز العصبية في الحساسية العميقة، وهي إدراك الذات بطريقة واعية أو غير واعية، أي إدراك وضعة مُختلف الأعضاء ونشاطاتها وفق وضع الجسد بالنسبة إلى شدّة الانجذاب الأرضي.

استحوار (axométrie): نظام من التمثيل في الفضاء، يتمّ من خلاله إسقاط المحاور الثلاثة في الفضاء بطريقة ثُنائية الأبعاد، وفق ثلاثة خطوط مُستقيمة، وذلك دون أن يتمّ تصحيح المنظور بطريقة بصرية.

أسلوب تصوير فوتوغرافي باستعمال الصمغ العربي وبيكاربونات البوتاسيوم (gomme bichromatée): أسلوب تصوير فوتوغرافي اختُرع



في القرن التاسع عشر، ويستعمل الصمغ العربي وبيكاربونات البوتاسيوم.

أضوائيّ (luministe): أتباع تقنيّة الرّسم المُنبثقة عن الانطباعيّين الجُدُد، وهي تقوم على اقتراح مُقاربة مركّبة وخاصّة لنقل الضوء.

ألسُنية (linguistique): دراسة اللّغة وهي تتميّز عن القواعد التي تُعتبر وصف عمل لُغة معيّنة.

إيقاع سيركاديان (rythme circadian): إيقاع السيركاديان نوعٌ من الإيقاعات البيولوجية تبلغ مُدتّه 24 ساعة. وهو الذي يطبع حياتنا اليومية بشكلٍ كبير ولاسيّما إيقاع اليقظة والنوم. وأكثر ما نُلاحظ هذا الإيقاع عند النبات، عندما نرى وضعة أوراقها وبتلاتها تستقيم وتتفتّح نوعاً ما حسب ساعة النهار.

بنكروماتيكي (panchromatique): استجابة فيزيائية ـ كيميائية لا تُميّز الألوان، وهي نفسها أيّاً كان طول الموجة الضوئية الواقعة.

تفكُّكية (déconstructionnisme): منهاج أدبي نقدي ومذهب فلسفي معاصر يقول باستحالة الوصول إلى فهم متكامل أو على الأقل متماسك للنص أياً كان.

تقليلية (minimalisme): (التبسيطية أو الحد الأدنى) وهي حركة فنية ازدهرت في ستينيات القرن العشرين وتفرّعت عن المدرسة التجريدية. وتتميز التقليلية بتقديم الأعمال الفنية بأقل عدد من العناصر والألوان. وتعتمد على التبسيط وحذف الكثير من التفاصيل.

توحُشية (fauvisme): مذهبُ مدرسة الرسم الفرنسية (1900) حيث كانت أعمال أعضائها، تتميّز بالألوان الصارخة والخطوط السوداء، والجرأة في التحرُّر من القيود التقليدية.



توليف (montage): التوليف أو التركيب (أو المونتاج في الترجمات الحرفية، من الفرنسية: montage، أي تركيب أو رفع شيء على آخر) هو فن اختيار وترتيب المشاهد وطولها الزمني على الشاشة، بحيث تتحول إلى رسالة محددة المعنى.

حركات العين السريعة (mouvement saccadique): حركة سريعة للعين والرأس أو ناحية أخرى من الجسم أو الجهاز.

حركة تصويرية (pictorialisme): حركة قام بها الـمُصوّرون الفوتوغرافيّون انتشرت ابتداءً من عام 1885، أدت إلى انتشار أسلوب جديد من التصوير الفوتوغرافي. بلغت أوجها في القرن العشرين، وسُرعان ما انخفضت حدّتها بعد الحرب العالمية الأولى.

حركة ما قبل الرافاييلية (préraphaélisme): حركة فنية نشأت في المملكة المُتحدة عام 1848، عقب إدانة الرسّامَين هونت، روزيتي وميلي للوحة التجلّي (transfiguration) التي رسمها الرسام الشهير رافاييل؛ وذلك لأنّها لا تُراعي مفهومَي البساطة والحقيقة. وتهدف هذه الحركة، ومن بين أمورٍ أخرى، إلى تحويل الفن إلى هدفٍ وظيفي وبنّاء.

ديوراما (diorama): نظامٌ يُقدّم الصور من خلال عمليّة إخراجية مُعيّنة، أو من خلال وضع نموذج من الصورة في حالته المُناسبة (شخصيّة تاريخية، خُرافية، حيوانٌ انقرض، أو ما زال يعيش في عصرنا اليوم)، وذلك بإظهاره في بيئته المعهودة.

رسم صوري (pictogramme): هو كل رسم موضح يتضمن رمزاً بأشكال وألوان بهدف إيصال معلومات محددة.

رسم في الهواء الطَّلق (pleinairisme): المبدأ القائل بالرَّسم في الخارج.



رُسومات حاسوبية (infographie): (بالإنجليزية: Computer Graphics)، وهي رسومات الحاسوب. قسم فرعي من علم الحاسوب، يدرس طرق تركيب المحتوى المرئي ومعالجته. وعلى الرغم من أن المصطلح، غالباً ما يشير إلى الرسومات الثلاثية الأبعاد، يضم هذا المُصطلح أيضاً الرسومات الثنائية الأبعاد وغالباً ما تتمّ معالجة الصور ورسومات الحاسوب عبر برمجيات جاهزة ومتخصصة.

زوتروب (zootrope): نوعٌ من أنواع الألعاب البصرية الذي اخترعه عام 1833 وليام جورج هورنر (William George Horner) والنمساوي ستامبفير (Stampfer). ويسمح الزوتروب القائم على مبدأ ثبات الصورة الشبكية، بخلق وهم في الحركة.

ستاخانوفيسمية (stakhanovisme): طريقة عمل مُعتمدة في الاتّحاد السوفياتي، تتميّز بتشجيع العمّال وحثّهم على التنافُس لزيادة الإنتاجية.

سيميوسيس (sémiosis): العلاقة بين المُشار والمُشار إليه.

شامانية (chamanisme): ظاهرة دينية تتضمّن مجالات وممارسات الشامان وهم سحرة دينيون يقولون بأنّ لديهم قوّة التغلُّب على النيران فيستطيعون التغلُّب على العقبات، عن طريق جلسات تحضير الأرواح.

شَبَقي (libidinal): ما ينمّ عن الرغبة الجنسية.

طباعة فوقية (surimpression): طباعة صورتين أو أكثر على سطحٍ حسّاس.

طوبولوجيا (topologie): فرع من الرياضيات يُعنى بدراسة موقع



الشيء الهندسي بالنسبة إلى الأشياء الأخرى، لا بالنسبة لشكله أو حجمه.

ظلال خاصة (ombre propre): الظلال الخاصة لغرض ما يتعرَّض للأشعة التي تسقط عليه من مصدرٍ ضوئي مُعيّن، يُنقَل على كُلّ جهات هذا الغرض الذي تُفلِت من الأشعّة الضوئية. الظلال الخاصة هي تلك التي نجدها على الغرض نفسه وهي تنجُم عن ظل الغرض على نفسه، فتُحدِّد شكله وتُبرز مادّته وهيكليّته، وتزيد حجمه.

ظلال محمولة (ombre portée): هي المنطقة التي تُفلت من الأشعّة الضوئية التي تقع من غرضٍ ما على سناده. وبشكلٍ اتّفاقي، في الرَّسم التقني، تكون قيمة الظلال المحمولة أكثف (أي تكون مُعتمةً أكثر) من الظلال الخاصة.

علم اللمس (haptique): علم اللمس، يشمل دراسة اللمس والعوامل الحركية، أي إدراك الجسد في البيئة.

عنصورة (pixel): أصغر عنصر منفرد في مصفوفة صور نقطية أو في عتاد توليد صور، أي إنه أصغر ما يمكن تمثيله والتحكم في خصائصه من مكونات الصورة على الشاشات بتقنياتها المختلفة، وأصغر ما يمكن مسحه وتخزين بياناته في الماسحات الضوئية، أو في مُتحسِّس الكاميرا الرقمية.

فاصلٌ أيقوني (iconostase): حاجزٌ مُزدان بالأيقونات يفصل المذبح عن المكان الذي يجتمع فيه المُصلّون في الكنائس الشرقية.

كُتُب تقليب الصور (Flip Book): كتابٌ يضمُّ مجموعةً من الصور التي تختلف تدريجياً من صفحةٍ إلى أخرى، ما يُتيح للقارئ أن يقلّبها بشكلٍ سريع. وتظهر هذه الصور وكأنّها تتحرّك. وهي في



الغالب كُتُبٌ مُصوّرة مُعدّة للأطفال، بيد أنّه يُمكن توجيهها للكبار باستعمال صورٍ فوتوغرافية بدلاً من الرسومات.

كولاج (Collage): من الفرنسية coller (والتي تعني لصق)، وهو فن بصري يعتمد على قص ولصق العديد من المواد معاً، وبالتالي تكوين شكلٍ جديد. وكان لاستخدام هذه التقنية تأثيرٌ جذري بين أوساط الرسومات الزيتية في القرن العشرين، كنوع من الفن التجريدي أي التطوُّري الجاد.

مُستقبلية (futurisme): حركة فنية تأسست في إيطاليا في بداية القرن العشرين، وشكلت ظاهرة فيها، وإن كان ثمّة حركات موازية في روسيا وإنجلترا وغيرهما. أسّسها الكاتب الإيطالي فيليبو توماسو مارينيتي وكان الشخصية الأكثر نفوذاً فيها. والمستقبلية، كلمة شمولية تعني التوجه نحو المستقبل وبدء ثقافة جديدة، والانفصال عن الماضي.

مِنظار الصور اللفّافة (praxinoscope): مِنظار مُتقَن تنعكِس فيه الصور على مرايا موشورية.

مِنظرة الأزوال (phénakitiscope): مُصطلحٌ يوناني يتألّف من phenax-akos أي "مُخادِع" و skopein أي فَحَصَ. وهو كناية عن لُعبة بصرية توهم المُشاهد بأن الصورة تتحرَّك، وذلك بالاستناد إلى مبدأ ثبات الصورة الشبكية. وقد اخترعه عالِم الرياضيات والفيزياء جوزيف بلاتو (Joseph Plateau) عام 1832.

منظور جوّي (perspective atmosphérique): المنظور الجوّي تقنيّة تصويرية بشكلٍ أساسي تقوم على إبراز عُمق الأسطُح المُتتالية بإعطائها تدريجيّاً (من القريب إلى البعيد)، لونَ الجوّ، والسَّماء. وأعيد اكتشاف المنظور الجوّي خلال حقبات مُختلفة. كما تُظهر



اللوحات الجدرانية في بومبيي (Pompéi) أنّه استُعمِل منذ العصور القديمة.

موسيقى تصويرية (bande son): هي المعادل المسموع للمشهد السينمائي أو المسرحي أو التلفزيوني أو الإذاعي، وهي من العناصر الأساسية في صناعة الفيلم السينمائي أو المسرحية.

نسبوية (relativisme): مذهبٌ يُقرِّر أنّ المعرفة نسبيةٌ بين العارف والمعروف.

نُقطة استهراب (point de fuite): نُقطة تَلاقي الخطوط في رَسم وكأنها هاربة.

نموذج الأزرق المُخضَر (cyanotype): أسلوب تصوير فوتوغرافي، نحصل في نهايته على صورة باللون الأزرق المُخضَر (cyan).

نموذج أمبروزي (ambrotype): أسلوب تصوير فوتوغرافي، اخترعه جيمس أمبروز كاتينغ (James Ambrose Cutting) ويُمكن من خلاله الحصول على صور سريعة (في غضون 2 إلى 4 ثوانٍ)، وبسعرٍ مُنخفض.

هندسة إقليدية (géométrie euclidienne): الهندسة الإقليدية تدرس الأشكال وتخضع لمجموعة من المسلمات وضعها إقليدس في كتابه **العناصر**. إنّها الهندسة التي تُدرَّس في المدارس الإعدادية والثانويّة.




مكتبة
الفكر الجديد

ثبت المُصطلحات

اتصال عصبي	connexions nerveuses
اجتماعوي	sociologisme
احتسابي	computationnel
أحداث فنية وثقافية خلال القرن الخامس عشر في إيطاليا	quattrocento
إحداثية ديكارتية	coordonnée cartésienne
إحضار	évocation
اختصاصيّو علم السيمياء	sémioticien
اختلاف شبكي	disparité rétinienne
أخذ الصور	prise de vues
إدراك الذات	proprioception
أرشيه	arché
إزالة التأطير	décadrage
استبطان	introspection
استحضار	présentification
استحوار	axonométrie
استذكار	remémoration



transcender	استعلى
stabilité perceptive	استقرار الإدراك
exploration visuelle	استكشاف بصري
fantasme	استيهام
projection	**إسقاط**
projectif	**إسقاطي**
gomme bichromatée	أسلوب تصوير فوتوغرافي باستعمال الصمغ العربي وبيكاربونات البوتاسيوم
mode de la constance	أسلوب الثبات
mode de la proximité	أسلوب الجوار
rococo	أسلوب المحاري
signal nerveux	إشارة العصبية
saturation	إشباع لوني
bandes dessinées	أشرطة مُصوّرة
luministes	أضوائيّون
recadrage	إعادة التأطير
organe récepteur	أعضاء مستقبلة
extase	افتتان
actes sensori-moteurs	أفعال حسية/ حركية
gore	أفلام الرُّعب
linguistique	ألسُنية
linguistique structurale	ألسُنية بنيوية
linguistique générative	ألسُنية توليدية
éclairages contrastés	إنارات المُتضادّة



tube cathodique	أنبوب الأشعة المهبطية
pulsion scopique	انجذاب بصري
pulsionnel	اندفاعي
fibres du nerf optique	أنسجة العصب البصري
installations	**إنشاءات**
impressionnistes	انطباعيّون
introversion	انطواء ذاتي
orthochromatique	أورتوكروماتيكي
centrement	إيجاد مركَز
rythme circadien	إيقاع سيركاديان
iconique	أيقونية
pragmatique	برغماتية
software	برمجيات
logiciels de compression	برمجيات ضغط الصورة
pastels	بستيلات
panchromatique	بنكروماتيكي
structuration	بنينة
portrait	بورتريه
intersubjectif	بين شخصين
affect	تأثُّر أوّلي
cadrage oblique	تأطير بإطار مائل
cadrage en plongée	تأطير بتقنية الغطس
cadrage en contre-plongée	تأطير بتقنية الغطس المُعاكس
cadrage	تأطير الصورة المضبوطة

cadrage serré	تأطير في إطار ضيّق
cadrage frontal	تأطير من السطح الأمامي
focalisation	تبئير
mise en abyme ou en abîme	تجويف
muséographie	تِحافة (علم تنظيم المتاحف)
télékinésie	تحرُّك ذاتي
travalling optique	تحريك بصري
travelling	تحريك الكاميرا
chronophotographie	تحليل الحركة تصويرياً
résolution temporelle	تحليل حسب الوقت
psychanalyse	تحليل نفسي
psychanalytique	تحليلي نفسي
gradient d'éclairement	تدرّج الإضاءة
gradient de texture	تدرُّج القوام
associationisme	ترابُطية
fréquence	تردُّد
fréquence critique	تردُّد حَرِج
syntagme en accolade	تركيب بين قوسين
syntagme a-chronologique	تركيب غير المُتسلسِل تاريخياً
centrage	تركيز
codage	ترميز
bricolage	ترميق حرفي
zoom	تزوُّم
anamorphose picturale	تزييغ صوري



mixage	تسجيل الأصوات
planéité	تسطُحية
séquentialité	تسلسُلية
consubstantialité	تشارُك في الجوهر
plastique	تشكيلية
photogénique	تصوارية
filmage	تصوير الأفلام
contreplongée	تصوير صعودي
figuratif	تصويري
connotation	تضمين
empathie	تطابُق مع الغير
développement	تظهير
expressionnisme	تعبيرية
didactique	تعليمي
dénotation	تعيين
variation périodique	تغيُرات فترات التذبذب
zapping	تغيير الأقنية باستمرار
herméneutique	تفسيري/ نظرية تفسيرية
déconstructionnisme	تفكُكية
isomorphie	تقابلية
convergence	تقارُب/ عكس المسافة البؤرية
rapprochement	تقرُّب
minimalisme	تقليلية
flou	تقنيّات التشوّيش



photographie argentique	تقنية التصوير القديمة التي تستعمل الفضّة
ronde-bosse	تقنية السينما المنزلية
masquage visuel	تقنيع بصري
cubisme	تكعيبية
identification	تكنُّه
technologie	تكنولوجيا
accommodation	تكيُّف العين
scintillement	تلألؤ
statue en pied/ pédestre	تمثالٌ راجِل
fétiche	تميمة
discrimination angulaire	تمييز زاوية
stratification	تنضيد
retouche	تنميق
hypnose	تنويم مغناطيسي
tension concentrique	توتُّر متراكز
orientation	توجُّه
médiumnité	توسُّطية
fétichisme	تولُّه جنسي/ تيمية
montage	توليف
néo-kantien	تيار الكنتي جديد
constance perceptive	ثبات الإدراك
persistance rétinienne	ثبات الصورة الشبكية
octet	ثُمانية
révolution numérique	ثورة رقمية



molécule	جُزيئة
pachyderme	جَسئيّات
clair-obscur	جلاء وعتمة
cristallin	جليدية
tournant (du projecteur)	جُنيح متحرّك
système visuel	جهاز بصري
simulateur	جهاز مُقلّد
format portrait	حجم خاص بصورة
format paysage	حجم خاص بمشهد
mouvement de compensation	حركات التعويض
mouvements de rotation	حركات الدوران
mouvement occulaire	حركات العين
mouvement saccadique	حركات العين السريعة
microsaccades	حركات العين السريعة والصغيرة
mouvement de poursuite	حركات المُتابعة
mouvements directionnels	حركات الوحيدة الاتّجاه
mouvements radiaux	حركات شُعاعية
pictorialisme	حركة تصويرية
mouvement de contraction	حركة تقلُّص
mouvement d'expansion	حركة تمدُّدِ
mouvement autokinésique	حركة حسيّة حركية بشكلٍ ذاتي
mouvement pictural	حركة صورية
préraphaélisme	حركة ما قبل الرفايلية
bord visuel	حروف بصرية



faisceau lumineux	حُزمة ضوئية
photosensible	حسّاس للضوء
champ visuel utile	حقل بصري مفيد
hors-champ	حقل خارجي
champ récepteur	حقل مُستقبِل
fondu enchaîné	حلول صورة مكان أخرى تُمّحى تدريجياً
panthéiste	حلولية
psychisme	حياة نفسانية
diégèse	حيثيّاته
hors-cadre	خارج ـ الإطار
épistémique	خاص بمبحث العلوم
opticien	خبير بالبصريات
trucage	خدعة
propriétés réfléchissantes	خصائص عكس الضوء
bâtonnets	خلايا عصوية
cône	خلايا مخروطية (ج مخاريط)
imaginaire	خيال
science fiction	خيال علمي
signifiant	دالات
iconologie	دراسة الصور
acuité visuelle	درجة إبصار
luminance	درجة الكثافة الضوئية
monothéisme	ديانة توحيدية
diorama	ديوراما



ذهاني	psychotique
رسم البورتريهات	portraiture
رسم تجريدي	peinture abstraite
رسم صوري	pictogramme
رسم على كُلّ اللوحة	all-over
رسم في الهواء الطَّلق	pleinairisme
رَسم مائي	aquarelle
رُسومات حاسوبية	infographie
رسومات حسّاسة للضوء	photogenic drawings
رؤية بالعينين	vision binoculaire
رؤية ظلامية	vision scotopique
رؤية في النهار	vision diurne
رؤية مزدوجة	ambivision
رؤية نهارية	vision photopique
رؤية هامشية	vision périphérique
زاوية الاختلاف	parallaxe
زاوية بصرية مُختلفة المركز	angle de vue excentrique
زوتروب	zootrope
ستاخانوفيسمية	stakhanovisme
سِجاف	diaphragme
سردية	narratologie
سرعة العرض	vitesse de projection
سطح إجمالي	plan d'ensemble
سطح المُتناهي في القُرب	plan extrêmement rapproché



سطح مُقترِب	plan rapproché
سكوبتوفيليا	scoptophilie
سُلَّم أحجام الأسطُح	échelle de grosseurs de plan
سُلَّم الألوان	gamme
سورياليّة	surréaliste
سيرة ذاتية نفسية	psychobiographie
سيميائي	sémantique
سيميوسيس	sémiosis
سيميولوجيا	sémiologie
سينما تشكيلية	cinéplastie
شاشة فيديو	moniteur vidéo
شامانية	chamanisme
شَبَقي	libidinal
شبكيّة	rétine
شدّة اللون	intensité d'une couleur
شرح بالأمثال	exemplification
شريط سينمائي	bande
شريط مُمغنَط	bande magnétique
شُعاع ضوئي	rayon lumineux
شغف	passion
شيئي	objectal
صباغ	pigment
صناعة الأيقونات/ مجموعة أيقونات	iconographie
صورة تخضع لمرور الوقت	image temporalisée



image figurative	صورة تصويرية
image interactive	صورة تفاعلية
image représentative	صورة تمثيلية
image onirique	صورة حُلم
simulacre	صورة خدّاعة
cliché	صورة ذهنية
image rétinienne	صورة شبكية
image poétique	صورة شعرية
image d’ensemble	صورة عامة
image vidéographique	صورة فيديو
image filmique	صورة فيلم
instantané photographique	صورة فورية
image mobile	صورة قابلة للتحريك
image intemporalisée	صورة لا تخضع لمرور الوقت
gros plan	صورة مأخوذة عن قُرب/ صورة مأخوذة عن سطح قريب
image mouvante	صورة مُتحرّكة
image rémanente	صورة مُتخلّفة
image multiple	صورة مُتعدّدة
photogramme	صورة مُجمّعة
image de synthèse	صورة مركبة
image autonome	صورة مُستقلّة
flou	صورة مُشوّشة
daguerréotype	صورة مُصوّرة بآلة من صُنع داكر
image lumineuse	صورة مُضيئة



صورة معالجة بواسطة الحاسوب	image infographique
صورة مُقسّمة إلى وحدات	image en séquences
صورة منقوشة	bas-relief
صورة وثائقية	image documentaire
صورية رمزية	imagerie symbolique
صياغة مُزدوجة	double articulation
ضابط الصورة	cadreur
ضبط الصورة	mise au point
ضديدة	oxymore
ضياء	luminosité
طباعة حجرية بالألوان	chromolithographie
طباعة فوقية	surimpression
طبيعة وظيفية	fonctionnalité
طريقة التصوير من خلال تسجيل الألوان بشكلٍ ذاتي	procédé de photographie autochrome
طريقة السينماسكوب	cinémascope
طوبولوجيا	topologie
طول الموجة	longueur d'onde
طيف	spectre
ظاهراتية	phénoménologie
ظاهرة ضوئية	phénomène lumineux
ظاهرة مُتعلّقة بوظائف عضوية	organicité
ظل خاص	ombre propre
ظل محمول	ombre portée



cinématographe lumière	عارِضة الأفلام التي اخترعها الأخوان لوميار
monde physique	عالم حسّي
monde diégétique	عالم الحيثيّات
monde illusioniste	عالم وهمي
lentille convergente	عدسة لامّة
lentille biconvexe	عدسة محدّبة الوجهين
objectif	عدسية
dissymétrie	عدم التساوق
paléolithique	عصر حجري قديم
pictorial (iconic) turn	عطفات تصويرية
réflexologie	علم الارتكاس
anthropologie	علم الإنسان/ أنثروبولوجيا
optique géométrique	علم البصريات الهندسي
optique géométrique monoculaire	علم البصريات الهندسي الأحادي العين
cybernétique	علم التحكُّم
esthétique normative	علم الجمال المعياري
filmologie	علم السينما
psychophysique	علم الطبيعة النفسية
haptique	علم اللمس
btanique	علم النبات
psychologie	علم النفس
psychologie de la perception	علم النفس الإدراكي
psychanalyse	علم النفس التحليلي



ontologie	علم الوجود (أنطولوجيا)
neuroscience	علوم تُعنى بدراسة الجهاز العصبي
profondeur stéréoscopique	عُمق مجِسادي
processus de perception	عملية الإدراك
pixel	عنصورة
facteurs de différenciation	عوامل التفرقة
téléologique	غائية
chambre photographique	غُرفة تصويرية
camera obscura	غُرفة مُظلمة
iconostase	فاصلٌ أيقوني
heroic fantasy	فانتازيا بطولية
hypothèse d'invariance	فرضيّة الثابتية
innéisme	فِطرانية
pensée sensorielle	فكر حسي
pop art	فن شعبي
vidéo-art	فن الفيديو
arts plastiques	فنون تشكيلية
photons	فوتون
pellicule	فيلم/ بكرة الفيلم
long-métrage	فيلم طويل
parlant	فيلم ناطق
visualité	قابلية الإبصار
figurabilité	قابليّة التصوير
loi de similarité	قانون التشابه



loi de proximité	قانون التقاربية
loi de bonne continuation	قانون حسن الاستمرار
loi de destin commun	قانون المصير المشترك
matérialité	قدرة تجسيدية
gradualité	قدرة تدرُّجية
pouvoir discriminateur	قُدرة على التمييز
pouvoir séparateur	قُدرة على الفصل
pouvoir de séparation temporelle	قدرة على الفصل بحسب الوقت
disque dur	قرص صلب
cornée	قرنية
fond de l'oeil	قعر العين
anthropométrique	قِياسي أناسي
carolingienne	كارولنجية
polaroid	كاميرا فورية/ بولارويد
caméscope	كاميسكوب
e-book	كتاب إلكتروني
flip book	كُتُب تقليب الصور
bestiaire	كُتب الحيوان
intensité	كثافة
xoâna	كزوانا
balayage	كَسح
détecteurs de mouvement	كُشّاف الحركة
projecteur	كشّاف ضوئي
pad	كمبيوتر لوحي



quanta lumineux	كمّ ضوئي
balayer l'espace	كَنْس الفضاء
collage	كولاج
capteurs	لاقط
microcapteur	لاقطات مجهرية
non texturé	لا قوام له
achromatique	لا لوني
cortex strié	لحاء بصري أوّلي
vignette	لصيقة
peinture de chevalet	لوحة صغيرة
logos	لوغوس
teinte	لوين
postmoderne	ما بعد الحداثة
matériau plastique	مادّة قابلة للتشكيل
pré-conscient	ما قبل الوعي
epistémologie	مبحَث العلوم
polyphonique	مُتعدّد الأصوات
variables intrinsèques	مُتغيّرات باطنة
variables extrinsèques	مُتغيّرات ظاهرية
acculturation	مُثاقفة
stéréoscope	مجِساد
outillage	مجموعة الأدوات
iconoclasme	محُاربة الأيقونات
mimétique	محُاكاة/ تقليد



محاور الإحداثيّات	axes de coordonnées
مُحاولة تنقيطية	tentative pointilliste
محدَّب	convexe
مِحراك	kinétoscope
مُحرِّك البحث	moteur de recherche
محور بصري	axe optique
محور الرؤية	axe de vision
محور الهرب	axe de fuite
مُحوّل المركز	excentré
مُحيط	périphérie
مُدافع عن الأيقونة	iconodoule
مُدرَك حسي	percept véridique
مّد ضوئي	flux lumineux
مدلول	signifié
مدى	amplitude
مُدير التصوير الفوتوغرافي	chef-opérateur
مذهب المتعة	hédonisme
مَراكز الحيثيات المُرتبطة بالرواية	centres diégético-narratifs
مرجع العودة إلى مستندات خارجية	référence externe
مرجع العودة إلى النص	référence interne
مركز الثقل	centre de gravité
مركز عرض المجموعات	cabinets de curiosités
مرئي	visible
مساحة بصرية	espace visuel



futurisme	مُستقبلية
scanning	مَسح
balayage électronique	مَسح إلكتروني
plan (photo, cinéma)	مُسطّح/ سطح
subjectile	مِسند الرسم
référent	مُشار إليه
spectatoriel	مُشاهِدي
spectature	مُشاهدية
synapse	مشبك عصبي
point de vue	مُشرَف
névrotique	مُصابٌ بعُصاب
lampe de projection	مصباح العرض
imagerie	مُصوَّرات
identifications	مُطابقات
figural	مظهري
connaissance	معرفة
donnée sensorielle	معطيات حسية
effet de sommation	مفعول الجمع
effet d'intégration	مفعول الدمج
effet-écran	مفعول الشاشة
effet phi	مفعول الـ في
conception subjecto-centrée de l'espace	مفهوم الفضاء المركّز حول الذات
roche analytique	مُقاربة تحليلية

approche synthétique	مُقاربة تركيبية
concave	مُقعّر
échelle macroscopique	مقياس عياني
échelle spatiale globale	مقياس فضائي شامل
collage	مُلَصّقة
chromatique	مُلوّنة/ لوني
décentré	مُمَيَّل المَركز
ex nihilo	من عَدَم
iconodoule	من يحترم الصور/ أيقونات مُقدّسة
praxinoscope	مِنظار الصور اللفّافة
phénakitiscope	مِنظرة الأزوال
perspective	منظور
perspectiva artificialis	منظور اصطناعي
perspective automatique	منظور أوتوماتيكي
perspective atmosphérique	منظور جوّي
perspective linéaire	منظور خطّي
perspective linéaire à centre	منظور خطّي ذات مركز
perspectiva naturalis	منظور طبيعي
perspective centrale	منظور مركزي
perspective accentuée	منظور مُفخّم
perspective inversée	منظور مقلوب
perspective naturalisée	منظور مؤقلَم
praticien	مُنفّذ تصاميم الفنّان
isochronie	مواقت



bande son	موسيقى تصويرية
indice statique	مؤشّرات ثابتة
indices de profondeur	مؤشّرات العمق
métapsychologique	ناحية نفسانية نظرية
poéticien	ناقد شعري
logocentrisme	نزعة التركيز على العقل
relativisme	نسبوية
réplique	نُسخة مُطابقة
mimésis	نُسخة مُقلّدة/ فن التقليد
féministe	نسوية
christianniser	نَصّر
mélange additif	نظام جمع الألوان
mélange soustractif	نظام طرح الألوان
regard	نظر
théories algorithmiques	نظريات الخوارزمي
hypothèse d'invariance	نظرية بنائية
théorie écologique de la perception visuelle	نظرية بيئوية خاصة بالإدراك البصري
gestalttheorie	نظريّة الشكل
théorie psychophysique	نظرية نفسية فيزيولوجية
points correspondants	نقاط موازية
fovéa	نُقرَة
point de repère	نُقطة الاستدلال
point de fuite	نُقطة الاستهراب



intersection	نُقطة التقاء
point de fixation	نقطة التثبيت
punctum	نُقطة الكثب
spot lumineux	نُقطة مُضيئة
mode de vision	نمط رؤية
cyanotype	نموذج أزرق مُخضَر
prototype	نموذج أصلي
ambrotype	نموذج الأمبروزي
neurobiologie	نوروبيولوجيا
neurophysiologie	نوروفيزيلوجيا
pyramide visuelle	هرم بصري
mise en forme	هندسة الأشكال
géométrie euclidienne	هندسة إقليدية
géométrie dans l'espace	هندسة فراغية
géométrie spatiale	هندسة في الفضاء
géométrie perspectiviste	هندسة منظورية
configuration	هيئة
nouveau réalisme	واقعية حديثة
hyperréalisme	واقعية خاصة بالصور
multimédia	وسائط مُتعدِّدة
tagging	وسم
médiologie	وسيطية
raccord	وصلة
mise en séquence des images	وضع الصور ضمن وحدات تصويرية



pose	وِضعة
définition (image)	وضوح الصورة
flash	ومضة
illusion perceptive parfaite	وهم بصري تام



الفهرس

ـ أ ـ





ـ ت ـ

ـ ث ـ

ـ ج ـ



- ح -

- خ -

- د -

- ر -



- ز -

- س -

- ش -



- ص -

- ط -

- ع -



ـ غ ـ





ـ ل ـ



- م -



ـ ن ـ

ـ هـ ـ



ـ و ـ



الصورة



هذا الكتاب هو خلاصة أصلية عمّا توصّل إليه العلم حديثاً من معلومات حول الصورة، كوسيلة تعبير وتواصل، وكتعبيرٍ حسّي عن الفكر. يتضمّن الكتاب عرضاً لأبرز المشاكل التي تطرحها الصورة ضمن ستّ مقاربات متتالية: الصورة كظاهرة خاصّة بالإدراك (فيزيولوجية الإدراك)، وكغرض يقع عليه نظر المُشاهد (علم النفس)؛ فالصورة تقيم علاقةً معه بواسطة وسيط أو جهاز خاص (علم الاجتماع، الوسيطية (médiologie))؛ كما أنّه يُمكن اللجوء إليها لأغراض عديدة وقيم متغيِّرة (علم الإنسان)؛ وقد عرفت أهميّتها الاجتماعية لحظات تحوّل مُهمّة (تاريخ)؛ باختصار، هي تمتاز بقدرات خاصة تميّزها عن اللغة، وعن سائر التجليات الرمزية الصادرة عن الإنسان (الجماليات).

هذا التحقيق يشمل أنواع الصور كافة - المصنوعة يدوياً والمصوّرة أوتوماتيكياً، الجامدة منها والمُتحرّكة. وقد حرصنا على ألّا ننسى أي نظرية، أو مقاربة، كما تطرَّقنا إلى آخر التطوّرات التي عرفتها الصورة.

● **جاك أومون**: أستاذ فخري في جامعة السوربون الجديدة- باريس 3، ومدير في معهد التعليم العالي للعلوم الاجتماعية EHESS، في رصيده زهاء عشرين مؤلّفاً عن السينما والرسم والصور بشكلٍ عام. من آخر مؤلّفاته: *Moderne?: Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts* (2007), *Matière d'image, redux* (2009), *L'attrait de la lumière* (2010).

● **ريتا الخوري**: حائزة على شهادة دكتوراه في علم الترجمة من جامعة الكسليك، شاركت في ترجمة بعض الكُتب إلى اللغة العربية منها تربية الصقور (*The Art of Falconry from Arabia Westward - Training and Conditioning Captive-Raised Falcons*)، وسيرة أكبر نامة (The Akbarnãma).

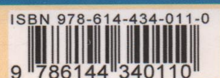
- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم





المنظمة العربية للترجمة

الثمن: 25 دولاراً
أو ما يعادلها


ISBN 978-614-434-011-0
9 786144 340110